A Janela de Tomar
e os
Painéis de Avis

Paulo Martins Oliveira

Escriptos

A Janela de Tomar e os Painéis de Avis
© Paulo Martins Oliveira
ISBN: 978-1460995006
Escriptos
Março de 2011

Parte I

A Janela de Tomar

Introdução

No Convento de Cristo de Tomar, a conhecida Janela ocidental constitui exemplo paradigmático do lavor manuelino, sendo igualmente apontada como uma das obras que melhor representa a arte portuguesa, não obstante os seus enigmas.

Mais que isso, como aqui se demonstrará, esse trabalho encerra uma das mais intrincadas representações teológicas alguma vez esculpidas, combinando diversas passagens bíblicas para, num complexo exercício de duplos significados e sobreposições, figurar a passagem para o paraíso e exaltar D. Manuel como o suporte e defensor da Cristandade.

Para uma prévia contextualização, apresenta-se uma sequência inicial de breves capítulos, enunciando os conceitos fundamentais que o escultor Diogo de Arruda transpôs em Tomar há meio milénio, entre 1510 e 1513.

Os paraísos judaico-cristãos

Nas zonas de algum modo ameaçadas pelos desertos, o conceito de paraíso tende com naturalidade a ficar associado a jardins e rios.

A perspectiva hebraica insere-se nesta lógica, considerando que no início dos tempos o paraíso se localizava nos jardins do Éden, onde os rios vivificavam uma vegetação exuberante.

De entre as árvores paradisíacas destacavam-se duas: a árvore da vida, com frutos que garantiam a eterna longevidade; e a árvore do conhecimento, cujo ilícito desvendar conduziu à História da Civilização e respectivo longo calvário de dificuldades e sofrimento.

Fora do Éden, a Humanidade teria uma referência privilegiada no povo judaico, escravizado por egípcios e babilónios, e que via na Terra Prometida uma metáfora do retorno ao paraíso. Esta realidade é patente quando, após sair do Egipto e ao fim de 40 anos de purgatório no deserto, os judeus pretenderam instalar-se nos territórios agora ocupados pelos cananeus.

Ao acercar-se de Canaã, Moisés enviou ali "exploradores", que regressaram com uvas, figos e romãs, provas de como estavam próximos da Terra Prometida, ou seja, o prenúncio do que seria um dia o retorno do Homem ao verdadeiro paraíso (Nm.13:23).

O centro deste território é Jerusalém, onde ressurgirá o Éden e se reunirão os salvos que suportaram com fé as vicissitudes inerentes à existência humana.

Contudo, este paraíso restaurado será diferente daquele original. Tal como entretanto a Humanidade se desenvolvera e organizara em torno de cidades, assim também o Éden de finais dos tempos será marcado por uma urbe – a nova Jerusalém, ou "Jerusalém Celeste", edificada segundo os preceitos divinos e que Deus fará descer sobre a Terra, substituindo a cidade dos Homens (Ap.21:10).

Em todo o caso, apesar do destaque a este elemento urbano, os próprios escritos bíblicos evidenciam também o elemento natural que sustentará a vida naquela cidade, pois que o paraíso não será uma realidade etérea ou imaterial, mas terrena.

A ressurreição da carne

Possivelmente influenciada pela cultura egípcia, a judaica desenvolveu uma teologia assente na ressurreição do corpo, daí que privilegie a sepultura dos cadáveres em vez da incineração, muito comum entre outros povos.

Esta realidade está bem patente na visão profética de Ezequiel: "Enquanto falava, ouvi um grande barulho e os ossos começaram a juntar-se, cada um ao osso que lhe correspondia. Enquanto observava a cena, os ossos cobriram-se de nervos e músculos e, depois, de pele" (Ez.37:7).

Efectivamente, como referido, o novo paraíso não será habitado por almas incorpóreas, mas antes por pessoas de carne e osso, cujos corpos foram reconstruídos e nos quais os seus espíritos se devem reintegrar.

Portanto, a vida no paraíso não é passiva, tendo os salvos que cuidar dos seus corpos.

Muros e jardins

Neste contexto, além de realçar a magnificência da cidade celestial que Deus fará descer na Terra Santa, os textos bíblicos descrevem os jardins e pomares envolventes, regados permanentemente pelo rio das águas vivas, que nasce, atravessa e sai da própria cidade.

Deste modo, "quem tiver sede que se aproxime. Quem quiser a água da vida pode recebê-la de graça" (Ap.22:17).

Essas águas terão a capacidade de dar vida até ao Mar Morto, referência de especial importância na cultura judaica pois, ainda mais que o próprio deserto, aquele mar interior era a antítese máxima da vida (Ez.47:8-9).

Ainda relativamente ao rio das águas vivas, Ezequiel refere que em cada margem "crescerão árvores de toda a espécie, que produzirão fruto em abundância. As suas folhas nunca secarão e o fruto não se acabará […] O seu fruto servirá de alimento e as folhas de remédio para a humanidade" (Ez.47:12).

De entre toda esta vegetação, um elemento merece ênfase.

A árvore da vida

Das duas árvores principais que existiam no Éden original, apenas uma delas ressurgirá nos jardins da Jerusalém Celeste.

Assim, a árvore do conhecimento já não reaparecerá aquando do apocalipse, pois toda a verdade será então plenamente revelada aos salvos. Aliás, "apocalipse" significa justamente "revelação".

Se as águas do rio e outras plantas paradisíacas asseguram alimento e remédio, os frutos da árvore da vida garantem a efectiva eternidade. Por esse motivo, aquando da expulsão de Adão e Eva do paraíso original, Deus mandara vigiar essa árvore, precisamente para que o casal não beneficiasse de "vida para sempre" (Gn.3:22-24).

Agora, no paraíso renascido no fim dos tempos, Deus certificar-se-á de que todos os salvos e reencarnados terão fácil acesso à árvore da vida, fazendo-a até crescer em simultâneo nos dois lados do rio das águas vivas, que atravessará a nova Jerusalém (Ap.22:2).

Entretanto, para aceder a essa eternidade paradisíaca, revelam-se fundamentais as orientações dos profetas, através dos quais Deus vai comunicando com a Humanidade. Um desses guias deveria destacar-se como o messias.

Entre o povo hebraico, o grupo dissidente dos cristãos encontrou em Jesus de Nazaré essa figura messiânica, reconhecendo-o inclusivamente como Filho de Deus.

Contudo, a maioria dos judeus não aceitou essa distinção, o mesmo acontecendo seis séculos mais tarde quando, na Península Arábica, surgiu um outro importante ramo religioso.

O paraíso islâmico

No ano 610, quando a Europa ainda se reorganizava após a extinção do Império Romano do Ocidente, emergia na actual Arábia Saudita o islamismo, cuja base conceptual assentava igualmente no Antigo Testamento.

No entanto, ao contrário do judaísmo, que ainda esperava o messias, e do cristianismo, que o encontrara com estatuto divino, o islamismo baseou-se na revelação divina a Maomé, profeta e guia, embora não carne de Deus.

Das três religiões que, por vias distintas, adoravam o mesmo Deus, a islâmica seria a que mais ênfase colocaria na celebração do paraíso enquanto espaço ajardinado e regado por águas.

No Alcorão – texto que funde o Antigo Testamento judaico com um Novo Testamento islâmico – é constante a promessa paradisíaca de "jardins por onde correm rios". Noutras passagens descreve-se como os salvos "terão toda a variedade de frutos" (XXXVI:57), ou mesmo que "estarão reclinados em sofás; dali não verão o Sol nem notarão o seu ardor. Perto deles estarão árvores frondosas, cujos

frutos se inclinarão até ao solo" (LXXVI:13-14).

Por seu turno, os condenados terão unicamente à disposição os frutos da árvore zacum, que aumentam ainda mais a sede (XXXVII: 54-65).

Apresentando uma estrutura teológica mais simples e baseando-se num único idioma, o islamismo promoveu uma arte que tendia a dispensar a representação humana, não sendo necessários recursos ilustrativos para explicar noções complexas específicas do catolicismo, como a Santíssima Trindade, por exemplo.

De facto, o Alcorão apela a à simplificação do culto: "Adeptos do Livro! Não exagereis na vossa religião, nem digais sobre Deus mais do que a verdade. […] Deus basta como garante" (IV:171).

Neste contexto, era desnecessário e até herético pretender figurar o próprio Deus, sendo também geralmente interdito retratar o profeta Maomé, pois tal acarretaria o risco de os crentes lhe atribuírem um estatuto divino. Em alternativa, a arte islâmica preferiu centrar-se na representação do jardim paradisíaco, promessa de salvação para os que seguissem os preceitos corânicos.

Denotando um elevado domínio das ciências matemáticas[1], essa figuração da flora divina fez-se com evidente estilização geométrica, de modo a preencher grandes superfícies através da multiplicação. Na verdade, esta arte apenas revela um "horror ao vazio" porque a própria vegetação, assim tenha condições mínimas, imediatamente ocupa os espaços disponíveis. Aliás, esta é também a lógica das linhas "arabescas", que imitam os caules que se contorcionam e desenvolvem nos espaços.

Assim, enquanto judeus e cristãos, com tradições de grandes cida-

1. Na base das matemáticas árabes estão necessidades práticas, não apenas ligadas a uma enraizada cultura comercial, mas também para determinar as rotas no deserto. Esta astronomia de referenciação para encontrar oásis será determinante para o desenvolvimento de novas técnicas de navegação marítima.

des, previam que o paraíso se basearia numa perfeita cidade dourada rodeada de jardins, já os crentes islâmicos, mais ligados às rotas desérticas, perspectivaram um paraíso semelhante a um esplêndido oásis. Não por caso, o Alcorão demonstra especiais preocupações com a islamização dos beduínos, prometendo-lhes acesso aos jardins e rios eternos (XXX:100).

Nesta lógica, os edifícios islâmicos mais importantes possuíam pátios onde se reproduzia o paraíso, com um lago ou fonte central. Delimitando todo este espaço, flores de pedra, mosaico ou madeira marcavam a decoração envolvente. Também a evocação da flora paradisíaca levou à promoção da cor verde, que estará presente na maioria das bandeiras dos países islâmicos.

Portanto, historiograficamente, não faz sentido considerar a arte islâmica como iconoclasta, abstracta ou ornamental, pois aquelas formas da natureza, umas mais realistas e outras geometrizadas, têm uma função religiosa, formulando uma constante promessa do paraíso, neste contexto atingível apenas pela fé islâmica.

Por seu lado, na Europa medieval, a aridez dos desertos era uma realidade distante e por vezes quase mítica. Sendo os elementos arbóreos e aquíferos comuns no "velho continente", a perspectiva do paraíso recairá não tanto neste factor, mas sobretudo na imagem de uma cidade perfeita, o oposto do que eram os emergentes grandes núcleos urbanos europeus.

Os paraísos góticos

Após a queda do Império Romano do Ocidente, a Europa viveu um período de grande instabilidade à medida que se reformulavam as fronteiras e nasciam os protótipos das modernas nações do continente.

Nesta primeira fase, os templos tendiam a ser redutos defensivos, alguns verdadeiramente acastelados. Todavia, a gradual estabilização política acabaria por favorecer o desenvolvimento económico e o crescimento das cidades, ainda que de modo desordenado e sujeito a todo o género de vicissitudes.

Deste modo, a partir do século XII emergia uma outra perspectiva da arquitectura, uma vez que em várias cidades se acumulavam as capacidades financeiras e técnicas suficientes para construir um vislumbre da urbe paradisíaca que acolherá os salvos no fim dos tempos.

Surgiriam assim as primeiras catedrais góticas, tendo o abade francês Suger enunciado os princípios basilares, inspirando-se na descrição bíblica da Jerusalém Celeste que baixará sobre a Terra: "Os muros eram de jaspe e a cidade estava construída com ouro puro, brilhante como cristal. Os alicerces da cidade estavam decorados com toda a espécie de pedras preciosas […]. A praça central da cidade era de ouro puro, como se fosse vidro transparente" (Ap.21:18-21).

As novas catedrais góticas deveriam transmitir este esplendor, com destaque para a iluminação interna, abundante e capaz de fazer reflectir as cores de "toda a espécie de pedras preciosas", conforme profetizara S. João. Na arquitectura gótica, esta perspectiva foi sublinhada com a utilização de vitrais multicolores, como se fossem peças de joalharia que igualmente formam imagens bíblicas e evocações dos santos.

Ao contrário do tecido urbano evolvente, cujo crescimento anárquico fazia aumentar a insalubridade e doenças, as novas catedrais eram um mundo idealizado e profético, um vislumbre grandioso do paraíso dado a conhecer aos sentidos dos crentes, designadamente pelo espaço amplo, pela verticalidade monumental, pela iluminação colorida, pela magnificência dos interiores, e pelos perfumes do incenso. Era a promessa da cidade santa – a Jerusalém Celeste.

Da competição gótica às Cruzadas

Numa Europa agora mercantil, com cidades cada vez mais populosas, as grandes catedrais góticas tornaram-se verdadeiros pólos de romaria, atraindo peregrinos e favorecendo as economias locais, especialmente as dos próprios templos.

Neste contexto, predominavam aqueles edifícios que combinavam a beleza arquitectónica com a exposição de relíquias de figuras santas, grande parte das quais canonizada por milagres relacionados com a cura de doenças. Na verdade, mais do que uma purificação espiritual, os peregrinos buscavam remédios divinos para maleitas que as sangrias e sanguessugas da velha medicina galénica eram incapazes de curar.

Surgiram mesmo acesas rivalidades entre cidades e respectivas catedrais, sendo que em torno destas se começaram a organizar importantes festas e mercados sazonais, que foram ampliando a dimensão das urbes.

Entretanto, os otomanos islâmicos conquistaram a Terra Santa e ameaçavam Constantinopla, capital do Império Romano do Oriente, que a custo ainda sobrevivia. Na Europa difundiu-se o desejo de reconquista, campanha prestigiante que garantiria que, aquando do apocalipse e da descida da nova Jerusalém, a Terra Santa estaria dominada pelos crentes de Cristo.

Apesar de efémeras, as campanhas dos cruzados revelaram-se uma oportunidade para trazer novas relíquias da Terra Santa, vindo também imagens e relatos do modo oriental de representar o paraíso. Assim, na Europa, a arquitectura gótica desenvolveu um notório pendor vegetalista[2].

2. Na verdade, diversas variantes do gótico expressam em larga medida modos autónomos de interpretação do elemento vegetalista do paraíso: o gótico radiante reflecte um motivo decorativo predominantemente floral; o gótico perpendicular reflecte motivos florais ou arbóreos com caules ou troncos; e o gótico flamejante

Esta tendência já havia sido ensaiada pela Ordem Cisterciense, a qual, não se revendo na opulência dos grandes templos, preferia uma decoração mais sóbria, com discretas inspirações na flora paradisíaca. Contudo, foi efectivamente com a influência islamizante, consequência inesperada das Cruzadas, que a vegetação profusa invadiu e se mesclou na arquitectura europeia[3].

Capacidade de fusão

A síntese tornar-se-ia uma das características fundamentais da arte gótica, desde logo ao entrelaçar representações da arquitectura e da vegetação do paraíso, formando uma imagem mais completa da Jerusalém Celeste.

No topo dos templos, os pináculos são estilizações de copas de árvores, princípio que se repete nos janelões e nas colunas internas. No caso do Mosteiro da Batalha, as bases das colunas têm inclusivamente folhas, como que caídas do alto. A variedade dessas folhas indica a diversidade dos frutos medicinais que Ezequiel e S. João vislumbraram nas suas profecias (Ez.47:12; Ap.22:2). Em alguns casos, as colunas são torsas, remetendo para o conceito de eterno crescimento em direcção ao céu, que está associado às árvores[4].

Em muitos templos góticos, as nervuras das abóbadas evoluíram de elementos essencialmente estruturais para também simbólicos, formando ramos de árvores que partem das colunas para depois se entrelaçarem. Nas intersecções surgem flores, mas que são em simultâneo as estrelas que se vêm na abóbada celeste, revelando assim

reflecte motivos vegetalistas mais complexos e dinâmicos, fundidos com a sugestão de chamas que ilustram a permanente iluminação divina do paraíso, dispensando-se inclusivamente o sol.

3. A ligação entre a joalharia e a flora paradisíaca pode ser também verificada na iluminura, como o demonstram por exemplo vários fólios do *Missal Rico* (BMP).

4. O tema das árvores encontra-se também nas colunas em torno do claustro dos Jerónimos ou em janelas das Capelas Imperfeitas, na Batalha, por exemplo.

a grande capacidade de síntese dos mestres medievais, que ainda acrescentarão outros elementos heráldicos, enquanto "frutos" simbólicos.

Do mesmo modo, em algumas fachadas destacam-se grandes rosáceas, símbolos da Virgem, frequentemente com doze pétalas, evocando em simultâneo os apóstolos de Cristo. Contudo, algumas assumem igualmente o papel de rodas da fortuna, expressando como a sorte do Homem depressa se altera, levando à queda dos poderosos e à ascensão dos fracos, neste ou no outro mundo.

Portanto, são símbolos de humildade para os fortes e de esperança para os débeis. De igual forma, estas rodas retratam os ciclos divinos de criação e destruição inerentes ao curso da História humana. Assim foi com a devastação da Terra pelo grande dilúvio e consequente repovoamento, com a destruição do Templo de Jerusalém pelos babilónios e posterior reconstrução, com a própria morte e ressurreição de Jesus Cristo...

Um importante exemplo destes ciclos encontra-se, aliás, na própria estrutura dos textos bíblicos de profetas como Isaías ou Ezequiel, onde os capítulos seguem uma narrativa circular, alternando as punições dos judeus pela falta de fé com mensagens de esperança. Finalmente, destaca-se a supremacia de Deus e o triunfo definitivo de Jerusalém, que não mais passará por quaisquer provações.

Por seu turno, além das rosáceas, também em muitas fachadas se popularizou o modelo de duas colunas ladeando a entrada, com base na descrição do templo de Salomão. Representando a estabilidade e a força de Deus, essas colunas eram também árvores estilizadas, referindo a Bíblia serem coroadas por romãs, fruto que é dos mais habitualmente associados ao paraíso (1Rs.7:15-20). Ao abrirem e revelarem as suas sementes, as romãs são uma metáfora privilegiada da evolução entre o alfa e o ómega, a promessa do paraíso reencontrado, que se cumpre e revela.

Ainda na mesma lógica, é habitual que nas fachadas estejam representadas as principais figuras da Cristandade. Surgem como que embutidas em nichos e nas arquivoltas dos portais, também frequentemente incrustadas nas colunas, numa alusão metafórica de que essas figuras são também "pilares" que sustentam a instituição.

Assim, apresentando-se sinteticamente na fachada gótica, a nova Jerusalém absorve os seus mais ilustres habitantes, deixando na margem outros seres que por vezes também habitam esses grandes retábulos, mas que ficam apenas pelas extremidades e unicamente na superfície dos muros, sem neles verdadeiramente entrar.

Inicialmente, era comum encontrar essas criaturas do bestiário medieval dentro dos próprios templos, quando estes ainda não tinham a ambição de representar o paraíso. Eram recursos pedagógicos para explicar o mal e demonstrar os horrores do inferno.

Contudo, transferiram-se gradualmente para o exterior e, nas extremidades das fachadas góticas, passaram a marcar uma fronteira entre o espaço paradisíaco da catedral e o mundo profano das ruas, ainda carregado de superstições e ritos inspirados nas tradições pagãs. Por vezes as criaturas projectam-se deliberadamente para o exterior, enquanto gárgulas, pela boca das quais escorrem as águas das chuvas, demonstrando o sentido prático e simbólico dos construtores medievais.

Em suma, nos espaços centrais, as figuras sagradas tendem a entrar na pedra, numa demonstração de como efectivamente habitam a Cidade de Deus e respectivos jardins. Em contrapartida, nas pontas e bermas das catedrais, apenas pela superfície, seres monstruosos não pertencem a esse mundo dos salvos, marcando uma fronteira e avisando os mortais sobre o que os pode esperar de um lado e do outro.

Desta forma, em vez de um discurso simbólico compartimentado, a arte gótica funde constantemente elementos e constrói narrativas

compósitas. Esta lógica reflecte aliás o discurso bíblico, amplamente fundado em parábolas e analogias.

Gótico final

A associação entre elementos simbólicos também se faz pela combinação entre a pedra e a matéria viva, igualmente evocando o paraíso. Neste aspecto, merece realce o caso dos claustros, de planta quadrada como a Jerusalém Celeste (Ap.21:16), onde são cultivados jardins, à semelhança dos átrios islâmicos. Também frequentemente com uma fonte de água no centro, os claustros não deixam de celebrar o rio das águas vivas, que nasce no trono de Deus e de Cristo (Ap.22:1).

Igualmente, o elemento naturalista foi ganhando expressão nos trabalhos escultóricos, por vezes em padrões que lembram a arte islâmica, como se pode verificar nas Capelas Imperfeitas, na Batalha[5].

Contudo, a decoração vegetalista iria ainda mais longe no seu aspecto frondoso, influenciada pelas descrições das selvas brasileiras, habitadas por homens de uma ingénua e pura felicidade que pareciam não ter conhecido o pecado original. Esta questão suscitou curiosidade e intrigou vários teólogos, vindo mais tarde a originar discussões filosóficas sobre a origem e a natureza da bondade humana.

Entretanto, em inícios do século XVI, ficava a dúvida se existiria alguma relação entre aquelas comunidades de índios e o paraíso, contribuindo para que na arte portuguesa de então, desde a iluminura de documentos à escultura, os elementos vegetalistas florissem ainda mais[6].

5. Note-se que conquista do reino mouro do sul da Península, em 1492, reforçou a difusão do naturalismo geometrizado na arquitectura cristã, sobretudo por influência da Alhambra.

6. Atente-se que pouco tempo depois da descoberta de Pedro Álvares Cabral, o

Efectivamente, a chamada arte manuelina será paradigmática desta realidade, levando as possibilidades ao extremo e à saturação, marcando o fim do próprio gótico, que esgotaria as opções artísticas[7]. Doravante privilegiar-se-iam as novas e prestigiantes formas de inspiração renascentista, tendo as linhas matemáticas do génio racional ganhado preponderância sobre as agora velhas e exuberantes representações góticas do paraíso e seus jardins.

Tomar

No Convento de Cristo, em Tomar, é bem patente a distinção entre aqueles dois momentos artísticos, por um lado com a decoração manuelina da Janela ocidental, importante na narrativa paradisíaca; e por outro lado com a posterior intervenção classicista de Diogo de Torralva, no claustro a sul, afastando-se da linha naturalista que fora predominando até inícios do século XVI.

Relativamente à primeira empreitada, do tempo de D. Manuel, o respectivo discurso simbólico assenta na evocação do paraíso e no modo como este deveria ser defendido, recorrendo para tal a uma invulgar concentração de elementos.

Correspondendo à profusão que se estende em torno da Janela, o respectivo plano teológico e propagandístico é complexo, apresentando duplos sentidos e sobrepondo narrativas autónomas.

Apesar da arte gótica já ter uma tradição de fundir símbolos, e do subsidiário manuelino ter reforçado essa característica, o caso da Janela de Tomar constituirá um apogeu de tal capacidade, transmitindo uma imagem simultaneamente unitária e multifacetada.

---

pintor Vasco Fernandes (Grão Vasco) incluía um índio brasileiro na sua *Adoração dos Reis Magos*.

7. Há mais de um século que se reconhece a filiação do manuelino no gótico final, discutindo-se se as características decorativas justificam ou não uma autonomia estilística.

Interpretação corrente

Conforme outros contributos historiográficos já notaram[8], a decoração da face ocidental é marcada, nos extremos, por dois contrafortes esculpidos em forma de árvore: uma evocando o lado terreno e guerreiro, com um cinturão afivelado e tendo no alto arautos de armas; e outra com um colar e os arcanjos, representando a vertente celeste.

Ao centro, a Janela é ladeada pelos troncos bifurcados de uma árvore mais pequena, cuja raiz é suportada por uma figura identificada como sendo Jessé, representando a origem da genealogia que haveria de conduzir a Cristo.

Jessé, morador em Belém, era pai de David, o humilde pastor que Deus escolhera para ser rei dos judeus (1Sm.16:1-13). A David suceder-lhe-iam os mais ilustres monarcas judaicos, culminando no rei espiritual Jesus de Nazaré, outra figura sem berço real, mas que Deus elegera para filho, tal como havia sido profetizado (Is.11:1-2)[9].

Também D. Manuel não havia nascido para ostentar o título real, tendo sido designado para tal devido à falta de descendência legítima de D. João II, seu cunhado. Assim, a relação com aquele contexto bíblico é natural, reforçada pelo facto de estarem representadas pequenas bóias, eventualmente aludindo ao símbolo do pai de D. Manuel, assim homenageado.

Toda esta interpretação é coerente e lógica, embora existam factores que importa reequacionar e outros que devem ser considerados, pois

8. Cf. o capítulo "O Convento de Cristo" e outros relativos ao manuelino, no segundo volume da *História da Arte* Portuguesa, ed. Círculo de Leitores, 1995. O fundamental foi depois retomado na colecção *Lugares Mágicos de Portugal*, pela mesma editora.

9. Note-se que S. Mateus e S. Lucas consideram S. José como sendo descendente de Jessé, existindo uma linha familiar entre este e Jesus Cristo.

serão decisivos para o entendimento de uma obra de significado particularmente denso.

Rede e passagem

Tradicionalmente, a passagem entre o mundo dos vivos e o da eternidade é metaforicamente apresentada como a travessia de um rio.

De facto, em Tomar, toda a parte central da composição representa o corte transversal de um rio, em cujas margens se destacam as duas grandes árvores, aludindo respectivamente à vida temporal e à eternidade paradisíaca. Torneando o tronco destas árvores encontra-se o ondulado das águas.

Paralelamente, imbuídos em cada uma dessas grandes árvores dos extremos, existem apoios destinados a receber as estátuas de S. Pedro e S. Paulo, num subtil jogo de posicionamentos, o qual se harmoniza igualmente com os condicionalismos do espaço envolvente.

Assim, no lado da árvore paradisíaca, o assento da estátua de S. Pedro está efectivamente agregado ao contraforte que representa a respectiva margem. No outro lado, o suporte de S. Paulo está próximo da margem terrena, mas desta já se afastou[10].

Este expediente adequa-se não só à caracterização individual dos dois "pilares" da Igreja, como também aos símbolos que se podem ver em estátuas e gravuras do século XVI, onde S. Pedro é representado com os evangelhos e a chave do paraíso, e S. Paulo com uma espada, o que se ajusta à composição tomarense[11].

10. Paradoxalmente, esta e outras subtilezas simbólicas foram confundidas com má estruturação e até anarquia da composição tomarense, levando a que fosse considerada paradigma de uma incapacidade portuguesa em realizar planeamentos rigorosos. Este conceito, teorizado por Eugénio d'Ors, estaria aliás na origem directa da Academia Nacional das Belas-Artes, e moldaria o conceito da suposta arte do Estado Novo (*Reynaldo dos Santos – a cultura artística*…, 2010).

11. Veja-se por exemplo a representação de S. Pedro e de S. Paulo nos Jerónimos,

Estas duas colunas associam-se a outras dez que se encontram no espaço fronteiro, perfazendo o número de discípulos de Cristo.

Por seu turno, entre as duas margens, ao centro encontra-se o elemento que filtra a passagem: a rede.

Além de ser um símbolo evangélico, ligado aos apóstolos e à função de buscar novos fiéis e salvar mais almas, em Tomar a rede assume igualmente um papel de filtro, conforme é explicado no evangelho de S. Mateus: "O Reino dos céus é ainda semelhante a uma rede que se lança ao mar e apanha toda a espécie de peixes. Quando já está cheia, os pescadores puxam-na para a praia e sentam-se a escolher o peixe: o que é bom deitam-no em cestos, e atiram fora o que não presta. Assim vai acontecer no fim do Mundo: os anjos sairão para separar as pessoas más das boas" (Mt.13:47-49).

Assim, a própria malha metálica da Janela surge num segundo corte, agora em profundidade, representando uma parte de rede que é possível vislumbrar dentro da massa de água. Na sua projecção, assentando sobre a superfície, encontram-se a corda e as bóias que sustentam simbolicamente a rede.

Não sendo de excluir que este aspecto possa, a título complementar, aludir também à ascendência paterna de D. Manuel (que tinha como símbolo uma bóia), em Tomar a rede e as bóias expressam essencialmente a diferenciação entre os absolvidos e os condenados[12].

---

ou a última gravura do *Breve Memorial dos Pecados e Coisas que Pertencem à Confissão*. Como será referido noutro passo, esta imagem constitui aliás uma variação simplificada do esquema escultórico de Tomar.

12. A este propósito, note-se por exemplo a figuração de redes com bóias numa iluminura do *Breviário da Condessa de Bertiandos* (ACL), ou nos próprios Painéis de de S. Vicente, concretamente no dito Painel dos Pescadores. Quanto à possibilidade de as bóias se referirem ao pai de D. Manuel, o duque D. Fernando, note-se que o monarca esperou por um dos filhos segundos para o baptizar com esse nome.

O rio das águas vivas

Apenas pela fé se alcançará a margem da salvação eterna, para aqui beneficiar de todas as benesses do paraíso. Por isso, no Convento de Cristo, o rio não só liga as duas margens como também assume o papel do rio paradisíaco das águas vivas que atravessará a Jerusalém Celeste.

No *Apocalipse*, S. João refere que este rio sairá do trono de Deus e de Cristo (Ap.22:1); em Zacarias, é indicado que uma parte do rio correrá depois para o Mediterrâneo, a ocidente, enquanto outra parte se dirigirá para oriente, em direcção ao Mar Morto (Zc.14:18). Por seu turno, Ezequiel destaca este último curso: "Quando chegar ao Mar Morto as suas águas mortas voltarão a ter vida" (Ez.47:8). Ainda acrescenta que este local não se tornará um lago de água doce, mantendo as suas características marítimas, agora com vida.

Assim, os elementos que lembram corais e algas fazem pleno sentido nesta lógica. Embora possam, paralelamente, exprimir a epopeia oceânica dos Descobrimentos, em Tomar são sobretudo um símbolo de vida, que triunfará mesmo no lugar mais improvável de todos.

Além de vitalizar o Mar Morto, o rio paradisíaco faria abundar toda a espécie de vegetação terrestre ao longo do seu curso (Ez.47:12). Por si, tal facto poderia explicar também a presença de elementos vegetais tipicamente terrestres, embora estes devam ser sobretudo compreendidos à luz de outras questões teológicas, como se referirá.

Em suma, no Convento de Cristo figura-se um rio que marca a passagem para a salvação eterna e para as glórias do paraíso, onde se destacará um elemento já apresentado enquanto uma das principais referências do novo Éden.

Tomar e a árvore da vida

A árvore da vida é um elemento fulcral na composição escultórica do Convento de Cristo. Se interpretada à luz dos textos bíblicos, permitirá alargar a perspectiva sobre a obra tomarense.

Assim, desde logo, este elemento deve ser ligado ao próprio rio das águas vivas, tal como referido por S. João: "No meio da praça da cidade, e de cada lado do rio, crescia a árvore da vida" (Ap.22:2)[13].

Portanto, aponta-se uma mesma árvore que surge em simultâneo nas duas margens do rio das águas vivas, facilitando o acesso aos milagrosos frutos da eternidade.

Tal é precisamente o verificado em Tomar: logo abaixo do leito do rio existe uma raiz, cujo tronco imediatamente bifurca e passa em cada lado da Janela.

Nesta representação autónoma, a malha metálica assume agora o papel simbólico do próprio rio, onde em cada margem cresce a mesma árvore da vida.

No *Apocalipse* é ainda referido que as águas brilhavam como cristal, pelo que a associação com uma janela faz pleno sentido.

Justamente por ter uma dupla significação, a malha é visível apenas no centro, para que possa em simultâneo representar uma porção de rede entre duas margens, e um rio entre dois troncos[14].

13. Também na Bíblia *Reina Valera*: "y de la una y de la outra parte del rio, estaba el árbol de la vida"; na Bíblia *Louis Segond*: "et sur les deux bords du fleuve, il y a un arbre de vie"; na Bíblia *King James*: "and on either side of the river the tree of life", etc.

14. Veja-se igualmente como a corda com as bóias, ao interceptar esta representação autónoma, é interrompida num lado para depois continuar no outro.

Fogo e castigo

Amarrados aos dois troncos bifurcados encontram-se outros mais pequenos, cortados.

Também um dos medalhões manuelinos existentes no claustro do Mosteiro dos Jerónimos permite alargar a perspectiva sobre esta temática. Figurando árvores fulminadas pelo fogo e reduzidas a toros, este medalhão constitui, especificamente, uma alusão metafórica ao castigo dos poderosos que pensaram mais em si que em Cristo.

Diversas passagens bíblicas permitem contextualizar esta questão. Segundo Isaías: "Virá o dia em que o Senhor todo-poderoso vai humilhar o que é poderoso, soberbo e altivo; todos os que pensam ser como os cedros do Líbano, altos e magnificentes, ou como os carvalhos de Basã […] o orgulho das pessoas será humilhado e a sua altivez será esmagada" (Is.2:12-17).

Noutro passo acrescenta: "Vejam como o Senhor, Deus do universo, lança por terra a ramagem à machadada; os troncos mais fortes serão abatidos, os ramos mais altos derribados" (Is.10:33).

Também Zacarias refere esta questão: "Abre as tuas portas, ó Líbano, e que o fogo queime os teus cedros. Geme, ó cipreste, porque caiu o cedro, foram abatidas essas árvores magníficas! Chorem, carvalhos de Basã, porque foi destruída a vossa floresta impenetrável" (Zc.11:1-2).

Igualmente, no texto bíblico de Amós a destruição das árvores simboliza o castigo divino dos soberbos: "eles que eram altos como cedros e fortes como carvalhos. Destruí-os de cima a baixo, tanto os seus frutos como as suas raízes" (Am.2:9).

Em Ezequiel, esta questão mereceu uma alegoria sobre uma altiva árvore que se destacava entre as demais, abatida precisamente pelo seu orgulho. "Tudo isto para que nenhuma árvore que cresce à beira

das águas se eleve no seu orgulho; para que nenhuma faça tocar o cimo das nuvens; e para que nenhuma bem irrigada pelas águas se fie na sua altura. Pois que estão todas votadas à morte" (Ez.31:1-18).

Os troncos cortados são portanto símbolos de castigo que se encontram expostos. Em todo o caso, está subjacente uma oportunidade de redenção, implicando a sujeição à vontade e poder de Deus. Por isso, encontram-se presos, isto é, submetidos à árvore da vida dois pequenos cepos. O facto de as respectivas raízes estarem visíveis não significa que estejam desenraizadas[15], reflectindo antes os escritos bíblicos de Daniel a propósito de uma grande e poderosa árvore fulminada por Deus, mas cuja raiz foi deixada na terra, sendo-lhe dada uma hipótese de reflorescer.

Tratava-se de uma referência ao rei babilónico Nabucodonosor, que assim teria a oportunidade de se redimir, desde que admitisse Deus como o verdadeiro e único ente supremo (Dn.4:16-22). Mais que isso, era uma metáfora ao superior poder divino, que teria relação particular com D. Manuel, como se verá adiante.

Por ora cabe notar que, no conjunto escultórico em análise, ainda um outro elemento representa essa oportunidade de redenção, bem como o conceito de vida que sucede à morte e destruição.

Fogo e redenção

A ideia de perdão e de ressurgimento está bem patente na figuração de alcachofras, algumas das quais, como é sabido, voltam a florescer após serem queimadas.

Frequentemente confundida com o cardo[16], a alcachofra tornou-se

15. Note-se que as raízes das grandes árvores dos extremos também estão visíveis, sem que tal implique o seu desenraizamento. Esta característica resulta de o rio central surgir em corte.

16. Efectivamente, existem diversas variantes de alcachofras e de cardos, por

um símbolo de ressurreição, sendo mesmo representada em pedras tumulares, como se pode verificar na de Mateus Fernandes, à entrada do Mosteiro da Batalha. Esta tradição foi-se mantendo ao longo dos séculos, sobretudo em festas populares evocativas de S. João[17].

Assim, identificadas com a "phenix", as alcachofras têm um importante valor simbólico, especialmente no período manuelino, quando tanto se evocou o paraíso.

Em Tomar, as alcachofras e os troncos cortados, tipicamente terrestres, fundem-se com um naturalismo inspirado em algas e corais, evocativos da vitalização até do Mar Morto, expressando todos estes símbolos a suprema autoridade divina[18].

Está aqui implícita a ideia de humildade perante um poder maior, que se revela não por trazer a morte mas sim a vida. Neste contexto, importa discernir uma sobreposição inerente à árvore bifurcada, que uma figura carrega aos ombros.

As duas alianças

Como anteriormente referido, esse personagem na base da composição foi identificado como sendo Jessé, partindo dele uma linhagem ilustre que, percorrendo o período áureo do templo salomónico do Antigo Testamento, viria a culminar em Cristo.

---

vezes muito semelhantes, o que originou alguns equívocos. Por exemplo, veja-se uma representação de alcachofras facilmente confundidas com cardos, por parte de D. Amélia (*O Occidente*, n.º 841, Maio de 1902, p.100).

17. No contexto do romantismo do século XIX, a ressurreição das alcachofras ganharia projecção enquanto indicativo da sorte dos amores e paixões. Pela imprensa de então multiplicaram-se os poemas dedicados à própria planta: "Ai, alcachofra, tua ardes, / Ardes para reflorescer; / Mas eu, diverso holocausto / Ardo só para morrer". *Archivo Universal*, 27 de Junho de 1859, p.411.

18. Dever-se-á notar que não é, em si, a árvore da vida que reverdece, tratando-se aliás de um elemento que apenas surge no contexto paradisíaco, não sujeito à destruição e regeneração divinas. De igual modo, não é a árvore da vida que tem a

De facto, além da árvore da vida, a composição central também representa, em sobreposição, a árvore de Jessé, embora a respectiva identificação deva ser efectuada à luz de alguns pressupostos que importa elencar.

Desde logo, e não obstante a importância de Jessé, cabe notar que este não é um personagem maior do contexto bíblico, dificilmente justificando, apenas por si, a colocação em local tão estratégico de uma composição escultórica particularmente elaborada.

Segundo a Bíblia, Deus enviara o profeta Samuel a Belém, onde deveria reconhecer o futuro rei de Israel num dos filhos de Jessé, o qual apresentou então os seus vários descendentes. Como Samuel não encontrou centelha divina em nenhum deles, perguntou a Jessé se não tinha outro filho, que então se lembrou de David, que andava a apascentar um rebanho (1Sm. 16:5-12).

Assim, o papel bíblico de Jessé resulta manifestamente passivo, pelo que, nas representações que lhe foram dedicadas, surge normalmente deitado, encarnando a própria raiz, partindo directamente do seu peito ou ventre o tronco genealógico onde se encontram os mais distintos reis hebraicos do Antigo Testamento, especialmente o filho David e o neto Salomão, que mandara construir o grande templo para o culto judaico.

Reconhecidamente, o modo como Jessé surge figurado em Tomar é de facto invulgar. Pode acrescentar-se que a bifurcação dos troncos se afasta da representação natural de uma árvore genealógica, onde normalmente é possível identificar uma linha principal, o que não se verifica no Convento de Cristo.

Por seu turno, ao lado dos troncos bifurcados, existem espaços para a colocação não de duas mas quatro estátuas, nomeadamente duas junto de cada tronco, inclusivamente com relevos interiores idênticos.

faculdade de vivificar os elementos naturais, cabendo tal ao rio das águas vivas.

A hipótese de figurarem a descendência de Jessé parece remota, pois esse género de árvore sistematicamente realça David e Salomão, fazendo contudo suceder figuras que, de modo sintético e esquemático, representam a continuidade genealógica até Cristo. Assim, realçar outros dois reis judaicos além de David e Salomão implicaria dar-lhes um estatuto equivalente, o que não é sustentado pela teologia e artes judaico-cristãs[19].

Em alternativa, e considerando a estrutura de toda a fachada ocidental, será mais lógico considerar que os aludidos quatro espaços se destinariam aos quatro evangelistas do Novo Testamento, tal como as grandes árvores dos extremos foram projectadas para receber respectivamente quatro arautos de armas e os quatro arcanjos.

Também a organização simbólica do Mosteiro dos Jerónimos obedece à mesma lógica: no portal ocidental/axial encontram-se os quatro evangelistas (Mateus, Marcos, Lucas e João), em dois grupos de dois, enquanto no portal sul estão os quatro padres e doutores da Igreja (Jerónimo, Agostinho, Ambrósio e Gregório) e os quatro profetas maiores do Antigo Testamento (Isaías, Ezequiel, Jeremias e Daniel).

No Convento de Cristo, também o portal sul é dominado pelos mesmos personagens, verificando-se a natural ausência dos quatro evangelistas que, tal como nos Jerónimos, será lógico que ocupem os quatro lugares no lado ocidental. O facto de ambas as fachadas sul e ocidental de Tomar serem percorridas e unidas por cordames reforça esta ideia de complementaridade.

Por seu turno, estas quatro figuras associam-se às quatro bóias de cada lado, obtendo-se o número dos discípulos de Cristo, assim abstractamente considerados, num exercício semelhante ao das colu-

19. Em alguns raros casos, David e Salomão são acompanhados por dois profetas (Isaías e Jeremias), formando uma composição de quatro figuras. Contudo, naturalmente, os profetas surgem autonomizados dos reis, uma vez que se tratam de categorias distintas, o que não se verifica em Tomar.

nas fronteiras à fachada.

Deste modo, e também porque está sujeita à peculiar forma da árvore da vida, em Tomar a árvore de Jessé tem mais um valor conceptual que figurativo[20]. Por definição, começa por simbolizar o Antigo Testamento, embora, pontuada pelos evangelistas do Novo Testamento, represente acima de tudo a Bíblia na sua totalidade, cuja tradução do grego para latim coubera a S. Jerónimo, ainda em finais do século IV.

Efectivamente, logo a sua *Vulgata* constituiu uma referência decisiva para a evangelização da Europa, renovando de importância agora em período de expansão ultramarina e colonial, em obediência uniformizada ao catolicismo romano e papal[21].

Tal como em Tomar, onde as grandes árvores dos extremos simbolizam os poderes militar e espiritual, também na zona ocidental de Lisboa, em lugar associado à epopeia ultramarina, dois monumentos manuelinos representam igualmente essas duas vertentes: a Torre de Belém e o Mosteiro de Santa Maria de Belém, ou dos Jerónimos, assim mais conhecido por ter sido desde logo habitado e gerido por monges cujo patrono era o tradutor dos Testamentos bíblicos.

Precisamente, S. Jerónimo surge novamente destacado no portal sul do próprio Convento de Cristo, a escassa distância do lado ocidental e da exuberante composição escultórica que ladeia a respectiva janela.

---

20. Note-se que durante o século XVI as tradicionais árvores genealógicas foram por diversas vezes adaptadas e transformadas para expressar outros assuntos, incluindo vários aspectos ao nível gramatical (cf. a obra *Grammatices Rudimenta,* BNP). Do mesmo modo, veja-se por exemplo a folha de rosto da obra também quinhentista *Flos Sanctorum*, onde diversas figuras do cristianismo estão dispostas numa árvore sem um ordenamento genealógico.

21. Esta questão tinha particular importância no contexto da rivalidade entre o catolicismo latino e o cristianismo ortodoxo, baseado na língua grega. A temática ganharia ainda maior relevância ao emergirem as correntes protestantes, cuja independência relativamente a Roma começaria precisamente pela substituição da *Vulgata* latina por versões em idiomas nacionais.

Aliás, logo acima da Janela, destacam-se dois elementos circulares, nomeadamente coroas feitas com a vegetação paradisíaca e que expressam a Antiga e a Nova Aliança, ou seja, os dois Testamentos[22].

Todas estas significações têm um mesmo e óbvio agente unificador, representado superiormente pela Cruz de Cristo.

O peso da árvore

Para se compreender o objectivo destas sucessivas sobreposições, importa verificar o modo como surge representada a figura na base da composição.

Em primeiro lugar, cabe notar que, na arte de então, as individualidades política ou economicamente influentes surgiam por vezes nas próprias composições ao lado das figuras santas. Em algumas situações encarnavam-nas até, dando origem a personagens que resultavam de uma fusão, existindo diversos exemplos na arte dos séculos XV e XVI.

Um antecedente particularmente importante pode ser encontrado na mais famosa e discutida obra pictórica nacional, onde o mártir Infante Santo surge encarnando o também mártir S. Vicente. Trata-se de um símbolo de reconciliação familiar e nacional, que celebrava o regresso do sacrificado D. Fernando e procurava, em simultâneo, sacralizar a Casa de Avis e apoiar o prosseguimento da empresa ultramarina, que em 1471 conhecera um importante marco com a tomada da simbólica praça de Tânger[23].

O denso exercício de sobreposições empregue nos Painéis, que me-

22. Veja-se: Jeremias 31:31-34. Noutros exemplos manuelinos, os dois Testamentos são representados por dois pergaminhos.

23. A característica dúplice dos Painéis justifica o facto de ambas as teses – fernandina e vicentina – apresentarem argumentos pertinentes, embora carecendo de reenquadramento.

rece análise noutro texto, foi adaptado à pedra em Tomar, enquadrando um novo contexto histórico.

No Convento de Cristo, seguindo a tradição gótica e a complexidade dos Painéis, a figura na base da Janela manuelina tem um duplo significado.

Começa por representar o próprio D. Manuel encarnando Jessé, simbolizando a origem de um novo tronco da Casa de Avis, que procurava consolidar a sua legitimidade. Reforçando esta interpretação, veja-se por exemplo uma gravura publicada no livro *A História das Revoluções de Portugal*, do abade Vertot (séc. XVII), onde D. Manuel surge numa imitação literal de Jessé[24].

Por seu turno, tal como D. Manuel não era então idoso, também a figura esculpida em Tomar não representa efectivamente um velho. Quanto à barba, embora inexistente em várias representações de D. Manuel, ela é evidente noutros retratos, sendo igualmente de notar o modo muito similar como se representa o cabelo do rei nos Jerónimos e no Convento de Cristo.

Atente-se ainda ao frontispício da edição de 1515 do *Boosco Deleitoso* (bosque deleitoso), onde um D. Manuel, com várias semelhanças ao de Tomar, é guiado por um anjo em visita aos jardins do paraíso.

De acrescentar que dificilmente este monarca não seria figurado no trabalho escultórico do convento tomarense, fosse directamente (como nos Jerónimos), ou indirectamente, encarnando alguma figura bíblica que não implique o risco de soberba ou até de heresia. Por exemplo, noutros casos D. Manuel fez-se representar de rei mago e de oficial romano, como adiante será referido[25].

---

24. Efectivamente, apenas por este prisma se deve considerar a identificação de D. Manuel na composição tomarense, e nunca de modo isolado.

25. Além das imagens, esta capacidade de condensar e desdobrar significados também pode ser encontrada em divisas escritas, como por exemplo na conhecida "spera do mundo", onde "spera" pode ser interpretado simultaneamente como "[e]spera[nça]", "[e]spera" e "[e]sp[h]era", ou seja, D. Manuel era a esperança de

Trata-se portanto de uma figura híbrida, com dupla significação: por um lado, D. Manuel é Jessé, a raiz de uma nova genealogia real que floresceu pela divina providência; por outro lado, é o grande monarca cristão que carrega aos ombros a árvore da vida, ou seja, a responsabilidade de salvaguardar o cristianismo face aos inimigos e afirmá-lo em todo o Mundo, assegurando a passagem para a salvação.

No topo da Janela repete-se o mesmo princípio, mas num plano heráldico, com o escudo real a suportar a Cruz de Cristo[26].

Para D. Manuel, trata-se não de uma regalia mas de um pesado encargo, como uma cruz a carregar. Os cepos cortados lembram-lhe o valor da humildade que os poderosos devem ter perante Deus.

Também o facto de a figura se ver constrangida num trabalhado nó, cujas cordas ligam o mundo terreno e o espiritual, reforça essa ideia de missão pesada, o que não faz sentido no caso do Jessé bíblico.

Desejo de afirmação

Enquadrando esta questão, dever-se-á ter em conta a própria natureza dos acontecimentos que influenciaram as aspirações de D. Manuel.

Em Espanha, os monarcas tinham sido agraciados com o título papal de "Reis Católicos", eles que tiveram sucesso na cruzada interna contra o último bastião muçulmano na Península Ibérica, acrescendo a descoberta das Américas. Em Lisboa, o desejo de uma distinção similar foi particularmente sentido, ambicionando-se obter do Sumo Pontífice o reconhecimento de que também Portugal e o seu

um mundo unificado em Cristo, que aguardava a cidade santa e a revelação final.

26. Existem na arte manuelina várias representações que ilustram a importância do carregar os símbolos em esforço (por exemplo Livro IV de Além-Douro, *Leitura Nova*).

monarca tinham um papel especial.

A descoberta do caminho marítimo para a Índia acalentava essa esperança, embora devesse ser complementada com uma verdadeira acção de defesa do cristianismo.

No Próximo Oriente, os otomanos islâmicos tinham não só consolidado o domínio sobre a Terra Santa como igualmente tomaram Constantinopla, pondo termo ao que restava da dominação cristã na região. Ameaçavam agora a própria Europa de Leste e Central, prometendo até conquistar Roma. Afinal, também o Alcorão apelava a um ecumenismo islâmico, afirmando que "a Deus pertence o Oriente e o Ocidente" (II:175).

Em resposta, entre os cristãos renascia o desejo de novas cruzadas que contrariassem aquela dinâmica e afirmassem a Cruz de Cristo enquanto verdadeiro símbolo da salvação.

D. Manuel, que se considerava o grande evangelizador dos territórios descobertos noutros continentes, ambicionou também ser reconhecido como o defensor da fé cristã igualmente na Europa.

Se Veneza fora a capital das antigas cruzadas, a liderança deveria caber agora a Lisboa. Inspirando-se na Praça de S. Marcos, D. Manuel mandou instalar o palácio real no terreiro ribeirinho, juntamente com outros edifícios de referência[27].

A aspiração pela Terra Santa é também exemplificada pela valorização da zona ocidental de Lisboa, denominada de "Belém", o mesmo nome do lugar junto de Jerusalém onde nascera Cristo e, séculos antes, o improvável David fora identificado como o futuro rei[28].

27. D. Manuel era admirador de Veneza, como se verifica no capítulo 16 da *Crónica* de Damião de Góis, parte I.

28. Quanto à importância de Lisboa, e visto Jerusalém permanecer sob domínio muçulmano, a capital portuguesa foi vista como um símbolo da própria cidade santa, o que justificou a valorização de "Belém" nas suas imediações. A este propósito, veja-se a iluminura representando Lisboa no *Livro de Horas* dito de D. Manuel, onde a representação de um monte é interrompida para continuar numa

A esfera e a cruz

O prestígio e a capacidade financeira de D. Manuel estavam alicerçados na expansão ultramarina, nomeadamente na Ásia, onde viria a ser fundado um vice-reino.

Este aspecto encontra-se representado no topo da Janela de Tomar, com a figuração não propriamente de duas esferas armilares, mas antes dos dois lados de uma mesma esfera. Por esse motivo, as respectivas elípticas surgem invertidas, pois são a mesma[29].

Assim, a esfera armilar evoluiu no sentido de constituir a versão portuguesa das águias imperiais bicéfalas, que olham para Oriente e Ocidente, representando também as dimensões temporal e espiritual do poder.

No Convento de Cristo, a esfera armilar simboliza pois a missão ecuménica universal, pelo que, ao centro da composição e suportada pelo escudo de D. Manuel, encontra-se a Cruz de Cristo. Além de representar Jesus, este elemento alude igualmente à principal ferramenta que garantiria o catolicismo no Ocidente e no Oriente: a Ordem de Cristo.

O próprio convento tomarense pertence a essa Ordem, cuja cruz pontuava igualmente nas velas das embarcações da expansão. Herdeira dos extintos Cavaleiros Templários, tão ligados à Terra Santa, a Ordem de Cristo era a referência para a cruzada portuguesa e consequente prestígio do seu monarca.

---

caixa autónoma, onde se encontra o profeta do *Apocalipse* inspirado por Santa Maria de Belém, tendo anexado um tronco decepado, numa alusão subsidiária à destruição derradeira aquando do fim dos tempos. Esta mesma justaposição de imagens autónomas tem aliás em Tomar uma expressão paradigmática.

29. Atente-se por exemplo ao modo como as perspectivas oriental e ocidental surgem simultaneamente representadas numa esfera armilar da obra quinhentista *Grammatices Rudimenta*, de um lado com o céu azul e nuvens do dia, e do outro com o escuro da noite.

O quinto reino e o leão oriental

No intuito de exaltar D. Manuel, em inícios do século XVI foi realçado como no Antigo Testamento se profetizara o advento de um líder de nome "Emanuel" (Is.7:10-16). A semelhança com o nome do rei português era óbvia, levando ao desenvolvimento de uma narrativa de cariz messiânico[30].

Por outro lado, considerava-se que, também com D. Manuel, o Mundo conhecia o seu quinto grande reino, ou império. Esta perspectiva estava inscrita na revelação que Deus fizera a Daniel, explicando-lhe o misterioso sonho que tivera o rei babilónico Nabucodonosor, e que denota analogias com a questão das árvores cortadas, avisando os poderosos que nada ultrapassa a glória de Deus.

Assim, o referido sonho consistia numa estátua gigantesca, feita de ouro, prata, bronze e ferro, mas cujos pés se apoiavam em barro. Por intervenção divina, uma pedra soltou-se de uma montanha e, batendo nos pés do colosso, derrubou-o em pedaços. Daniel indica que aqueles quatro metais (ouro, prata, bronze e ferro) simbolizam quatro grandes reinos pagãos que se sucederão, todos com o mesmo destino. Finalmente, um quinto domínio sairá triunfante, representando Deus na Terra (Dn.2:26-47).

No Convento de Cristo, também uma cabeça de leão, lavrada precisamente à maneira oriental, reforça a ideia de um rei guerreiro e cruzado que tem nos novos territórios a força do seu domínio[31]. Essa figura leonina surge apropriadamente junto da grande árvore que representa o poder terreno e militar, e no topo da cabeça do

30. A menção a Emanuel revelava-se ambígua. Embora considerada geralmente uma referência ao advento do próprio Cristo, em Isaías notava-se que, em criança, Emanuel comeria requeijão e mel, talvez indicando um berço aristocrático, podendo assim tratar-se de uma outra figura, que levantaria a fé como uma bandeira (Emanuel = "Deus connosco", no sentido de cruzada, como em Is.8:8-10).

31. O tema dos leões surge igualmente na base do portal sul dos Jerónimos, aqui com a função de defender a entrada. A associação de D. Manuel com um leão era natural, pois S. Jerónimo adoptara um desses animais.

leão encontram-se atados cinco guizos, anunciando o advento do quinto reino, o qual, ao contrário dos quatro primeiros, se estenderá por todo o planeta.

Como referido, a esfera armilar representa justamente esse domínio universal. "Então, desde o Oriente ao Ocidente o Senhor será temido e a sua glória será respeitada" (Is.59:19).

De notar ainda como da boca do leão partem cordames que, após darem a volta ao templo, ligam a um elemento floral junto da grande árvore com os arcanjos, que simboliza a margem espiritual e eterna.

Deste modo, está inerente não só a conexão entre as metades ocidental e oriental do planeta e do universo, mas também entre o mundo temporal e o perpétuo[32].

Efectivamente, o simbolismo dos animais era importante enquanto expressão de um poder que submetia o Oriente, e que convinha demonstrá-lo em Roma, motivo pelo qual D. Manuel fez questão em oferecer ao papa um rinoceronte e um elefante oriundos da Índia. Não por acaso nem por mero pitoresco, o rinoceronte seria figurado na igualmente manuelina Torre de Belém.

Por último, a ligação entre o leão e o elemento floral encerra um outro importante conceito paradisíaco: o da paz.

A guerra e o poder não são fins em si mesmos, mas antes instrumentos para alcançar a concórdia, simbolicamente expressa na Bíblia com a convivência pacífica entre os animais, incluindo leões e as suas presas (Is.11:6-7; 65:25).

32. Uma variação simplificada do mesmo tema pode ser encontrado na última gravura do já referido *Breve Memorial dos Pecados e Coisas que Pertencem à Confissão*. Na parte superior, uma flor e uma alcachofra representam o paraíso defendido pelo escudo português; na parte inferior, de uma cabeça de leão partem dois caules para cada lado, e que sublinham as imagens de S. Paulo com uma espada e de S. Pedro com os evangelhos e a chave do paraíso.

O vórtice da paz

Este mesmo conceito de ordem e pacificação é expresso no óculo existente na parte superior da fachada ocidental. Adaptando as tradicionais rosáceas góticas, este elemento representa, mais que uma simples espiral, um vórtice que trespassa a pedra num movimento dinâmico e concêntrico.

No Mosteiro da Batalha, a respectiva rosácea, inscrita num janelão, já apresentava uma configuração discretamente espiralada que sugere um movimento centrípeto. Porém, em Tomar, tal conceito será reforçado com um talhe cónico e profundo na parede, aludindo ao dinamismo inerente às rodas da vida, ou seja, às sucessões de tragédias e esperanças que culminam no conforto final e definitivo da luz[33].

Na verdade, o período final do gótico é marcado pelo emergente Humanismo, ou seja, pela crença num Deus que cuida afectuosamente de Homens dotados de autonomia, valorizando-os enquanto tal. Este aspecto é superiormente representado em Tomar através de um vórtice que repousa numa superfície que imita um acolchoado, no qual assentam as cordas que se aproximam e atingem a luz.

Encaminhando as cordas, aquela superfície cónica apresenta doze pérolas, correspondentes aos apóstolos de Cristo, por sua vez representado na Janela por uma cruz que divide o vidro em quatro partes, tantas quanto os evangelistas. Esta combinação entre os evangelistas e os discípulos também é visível, como já referido, no centro da fachada, com os quatro nichos e as oito bóias.

Ainda no óculo, atente-se que as pérolas mais próximas do vidro surgem inclusivamente em tamanho mais pequeno, transmitindo a ideia de afastamento rotativo em direcção ao interior[34].

33. A mesma lógica pode ser encontrada nos labirintos que existem à entrada de algumas catedrais góticas, onde o percurso é feito do exterior para o interior.
34. Refira-se que por exemplo o óculo da matriz de Olivença constitui uma versão

Assim, a janela circular de vidro assume um significado especial, representando o culminar de um processo que conduzirá à iluminação e à revelação, ou seja, ao real sentido do "apocalipse". Visto do interior do edifício, a pedra que envolve o vidro apresenta mesmo um efeito radiante, reforçando o conceito de uma verdade que agora resplandece.

Contudo, no lado exterior, imediatamente abaixo do óculo mas excluído do seu movimento, encontra-se uma pequena esfinge que, com algum sentido caricatural, representa o tempo do paganismo. Denotando um significado análogo ao das gárgulas e outros seres, esta esfinge não faz parte do processo que conduzirá à luz.

Em contraponto, no lado superior, o emblema de D. Manuel e do triunfante Quinto Império sobrepõe-se parcialmente ao óculo, mostrando o activo papel do monarca e do seu país nesta dinâmica.

Os quadrados

Em termos gerais, a composição escultórica de Tomar homenageia D. Manuel e a sua auto-designada função de baluarte da fé. Este monarca, escolhido não pelo berço mas pela divina providência, deveria defender o cristianismo dos seus inimigos e evangelizar os novos continentes que se descobriam, permitindo à Humanidade passar a margem e aceder à luz e eternidade do paraíso.

Assim, ao centro, os dois troncos bifurcados assumem também o papel de portal. Entre as duas colunas, destaca-se no topo mais um importante elemento simbólico compósito, nomeadamente um painel dividido em duas partes, cada uma com cinquenta pequenos quadrados.

Este aspecto remete para o descrito na parte bíblica das *Crónicas*, on-

simplificada do esculpido em Tomar.

de se apontou que as colunas eram acompanhadas por "decorações que representavam cem romãs" (2Cr.3:16).

Efectivamente, em cada pequeno quadrado existe outro, duplicando o número de quadrados em cada painel, de cinquenta para cem.

Como as romãs eram o fruto paradisíaco por excelência, em Tomar surgem sob a forma de quadrados, isto é, na mesma configuração quadrangular que terá Jerusalém Celeste, quando Deus a fizer descer sobre a Terra (Ap.21:16).

Deste modo, em mais uma geminação de significados, os quadrados que se encontram inscritos dentro de outros representam também a grande praça da cidade paradisíaca, em cujo centro estará a árvore da vida (Ap.22:2).

O espaço divisório entre os painéis é aproveitado para fazer figurar o brasão de D. Manuel.

Por seu turno, se juntos, os dois painéis formam também um grande quadrado, representando a cidade divina. As chamas em redor simbolizam o facto de todo o paraíso dispensar o sol, sendo alumiado em permanência pelo esplendor de Deus (Is.60:19-20; Ap.21:23)[35].

Nesta perspectiva, a mencionada divisória central é igualmente o rio das águas vivas. Assim, e numa leitura do nível superior para o inferior, o rio atravessa o grande quadrado da nova Jerusalém, passa as colunas do portal e desce, surgindo agora já num plano frontal. Numa linha inferior é visível um ondulado, correspondendo à margem do Mar Morto que, diante do espectador, começa a pulsar de vitalidade. Como o nome indica, era o mais improvável dos lugares para florescer vida.

35. Este pormenor ajuda a compreender a lógica decorativa do gótico flamejante, que funde as chamas com uma representação mais expressiva e fluida da flora paradisíaca.

Orgulhosa humildade

Neste contexto, a missão evangelizadora que assegurará a salvação é interpretada não como regalia ou privilégio, mas enquanto encargo e peso. Paradoxalmente, de entre as insuperáveis virtudes de D. Manuel destacavam-se a humildade e o sacrifício.

Esta perspectiva é reforçada por uma tábua pintada também para o convento tomarense, e que representa o episódio de Jesus e do oficial romano. É por demais evidente que é D. Manuel quem surge ajoelhado diante de Cristo, sendo que esta mesma representação poderá ter servido de modelo para outras tábuas, bem como para a estátua do rei colocada nos Jerónimos.

Sobretudo, é mais um exemplo de como D. Manuel se fazia representar encarnando figuras bíblicas secundárias, expressando uma abnegação devota, de quem sabia que era poderoso mas não queria ser confundido com as árvores altivas que Deus fulmina.

O episódio da referida tábua corresponde ao descrito na Bíblia por Mateus, onde um oficial romano tinha pedido a Jesus Cristo que lhe curasse um dos seus subordinados, que agonizava doente. Cristo dispôs-se a ir a casa do importante romano, mas este, num gesto de humildade, não se considerou digno de tal honra, pedindo a Jesus que simplesmente curasse o enfermo a partir dali mesmo, apenas com a Sua palavra.

Portanto, o romano reconhecia que era particularmente fácil para Cristo usar do respectivo poder superior e efectuar a cura, bastando uma vontade nesse sentido.

Jesus ficou então agradavelmente surpreendido com este romano, o qual, apesar da sua autoridade militar, sabia que o poder divino lhe era superior.

Assim, Cristo comentou a todos presentes que até então não encon-

trara "ninguém com tanta fé mesmo entre o povo de Israel. Digo--vos mais: hão-de vir muitos do Oriente e do Ocidente sentar-se à mesa do Reino dos céus com Abraão, Isaac e Jacob, enquanto os herdeiros do Reino [os judeus] serão lançados fora, na escuridão" (Mt.8:5-12).

Desde logo, é óbvia a analogia com a expulsão dos judeus por parte de D. Manuel, sendo que o próprio Cristo já previra que fossem "lançados fora"[36].

Por outro lado, tal como o romano, também D. Manuel seria um estrangeiro na Terra Santa, embora neste caso um ocidental que igualmente mandava a Oriente, e que expressava, por um lado, o carácter universal do catolicismo, e por outro o poder militar vindo de longe, que asseguraria o domínio dos genuínos crentes em Deus. Tal é profetizado por Isaías, nomeadamente que um dia chegariam novos exércitos: "Eles vêm de um país longínquo, dos confins do horizonte: é o Senhor que vem com aqueles de que ele se serve" (Is. 13:5). Aqui, o profeta refere-se ao fim do domínio do rei babilónico Nabucodonosor, metáfora para a derrota do próprio paganismo.

Finalmente, ao personificar o oficial romano, D. Manuel distingue--se por receber os elogios de Cristo pela sua fé. Em contrapartida, em pose ajoelhada, o monarca apresenta-se como um oficial ao serviço do poder supremo[37].

36. Note-se que no Convento de Cristo, além de S. Jerónimo também Sto. Agostinho surge destacado na fachada sul, tratando-se do grande teorizador da culpa dos judeus pela morte de Cristo. Como hipótese, não será de excluir a possibilidade de D. Manuel buscar na teologia argumentos que justificassem *a posteriori* a expulsão dos judeus, medida que lhe fora imposta pela diplomacia espanhola, para que se realizasse o matrimónio com a filha dos reis Católicos.

37. Na verdade, no conjunto escultórico de Tomar, as duas grandes árvores dos extremos têm arautos de armas e arcanjos, isto é, tenentes dos respectivos líderes: o monarca e Deus. Trata-se de um diálogo entre poderosos, onde D. Manuel se coloca ao serviço do Criador.

O Príncipe da Paz

Portanto, D. Manuel assume uma postura humilde, destacando-se ainda na pintura um simbólico tronco cortado, enraizado no canto inferior direito. Era uma advertência ao poder castigador de Deus, que já lhe levara o primogénito e herdeiro D. Miguel da Paz, do qual se esperava que reunisse e pacificasse a diplomacia na Península.

Assim, quanto a este "príncipe da Paz", seria natural o estabelecimento de um paralelo messiânico com o profetizado por Isaías, nomeadamente sobre um "Príncipe da Paz" que, investido de poder soberano, iria alargar os domínios e consolidar a harmonia no Mundo (Is.9:5-6).

De notar igualmente que D. Miguel fora baptizado com o nome do arcanjo que deveria derrotar o anti-cristo e abrir o caminho para o triunfo final do reino de Deus. Caber-lhe-ia igualmente a missão de separar os salvos dos condenados, tarefa aliás simbolizada em Tomar pela rede. Finalmente, o próprio rei D. Manuel elegeu o arcanjo S. Miguel como o defensor do Reino de Portugal, muito provavelmente em homenagem ao seu primogénito, cuja perda contribuiu para que o monarca, embora poderoso e imbuído ele mesmo de uma tarefa messiânica, se apresentasse como um humilde servidor do cristianismo, sempre sujeito ao poder repressor de Deus[38].

Assim, os troncos cortados evocam não só uma punição genérica, mas o pior castigo que pode recair sobre um monarca[39], e D. Manuel já o havia testemunhado na pessoa do seu antecessor, que perdera o seu único filho legítimo.

Efectivamente, D. João II falecera em angústia, sabendo que a respectiva descendência ficara definitivamente decepada. Por seu turno, quanto a D. Manuel, após o falecimento do primogénito Miguel da

38. Veja-se o destaque que foi dado a S. Miguel no portal sul dos Jerónimos.
39. No *Êxodo*, a morte dos primogénitos egípcios, sobretudo a do herdeiro do trono, foi determinante para convencer o faraó a libertar o povo hebraico.

Paz, o rei tivera novos filhos, incluindo o herdeiro D. João, ou seja, foi-lhe concedida uma nova oportunidade[40].

Na Janela de Tomar, a figuração de cepos com raízes, tal como aliás o cepo cortado da pintura[41], remetem para o narrado em Daniel, nomeadamente sobre a majestosa árvore que Deus mandou fulminar, embora permitindo a sobrevivência da raiz, isto é, concedendo uma segunda oportunidade[42].

Esta grande árvore era uma alusão ao rei babilónico Nabucodonosor, ao qual foi dada a possibilidade de redenção se admitisse Deus como a única e verdadeira divindade. Caso contrário, ser-lhe-ia aplicado o humilhante castigo de se ver transformado num animal, com pêlos tão grandes como penas de águia, e com garras de pássaro em vez de mãos (Dn.4:30).

Considerando que na obra tomarense nada parece fortuito, é muito provável que seja Nabucodonosor a infeliz figura antropomórfica que abaixo do óculo representa o paganismo, excluído do paraíso, simbolizando também por esta via o castigo dos soberbos que não colocaram os respectivos poderes ao serviço de Deus[43].

Em contraponto, na base da composição escultórica, D. Manuel carrega em esforço a árvore paradisíaca da vida, procurando assim merecer a continuidade da sua própria árvore familiar, na qual deveriam florescer os mais distintos monarcas do Quinto Império.

---

40. Esta segunda descendência, fruto de outro casamento, encomendaria a *Crónica de D. Manuel* a Damião de Góis, o que poderá justificar a referência telegráfica a uma suposta indiferença com que o rei encarou a morte de Miguel da Paz (cap. 45, parte I).

41. Na verdade, também na pintura surgem dois cepos, um em primeiro plano, outro secundário.

42. Segundo Daniel, foram ainda aplicadas no cepo enraizado argolas de ferro e de bronze, o que se aproxima da maneira como as raízes estão presas na composição de Tomar.

43. Note-se que, além da composição manuelina ocidental, existe uma outra a sul, mais discreta. A figura central encontra-se verdadeiramente asfixiada por uma

Os sucessores

Habitando junto ao Atlântico, nos "confins do horizonte" (Is.13:5), ao monarca português caberia salvaguardar e expandir a fortaleza do catolicismo no Mundo. Servindo Cristo, ele era o rei-cruzado que devia justificar a admiração do papa, ao mesmo tempo que consolidava espiritualmente a sua própria legitimidade ao trono.

Agora que nascia um novo ramo da Casa de Avis, D. Manuel apresentava-se como modelo e referência, num papel próximo daquele do Infante Santo, que se sacrificara na cruzada em Marrocos, tendo por isso merecido a admiração devota da sociedade portuguesa.

Portanto, embora inspirada conceptualmente nos famosos Painéis de Nuno Gonçalves, a Janela será também rival da obra executada pela "águia" da pintura nacional.

Do mesmo modo, o grande Mosteiro dos Jerónimos, no qual D. Manuel se fez paradoxalmente sepultar em campa rasa, foi a contraposição ao da Batalha, onde estavam D. João I e seus filhos.

Existe aqui toda uma extravagância a que o herdeiro D. João III evitou dar continuidade, mas que o sucessor deste recuperaria até à obsessão e à morte.

O sonho não desaparecera e, pouco após a morte de D. Sebastião, Filipe II de Espanha reclamará precisamente no Convento de Cristo o trono português, justificado por ser descendente de D. Manuel. Habitando seguidamente no Paço da Ribeira durante dois anos,

---

corda, devendo tratar-se de Judas Iscariotes (excluído das doze colunas do lado ocidental, trocado por S. Paulo, mais importante que Matias, o substituto formal). Em paralelo, a figura deverá representar também um turco, realçando-se a orientação a sul (memória da ameaça islâmica, exitindo nas fachadas apontadas a sul um notório pendor de cruzada teológica). O quase emparedamento daquela ja-nela punitiva demonstra a sua pouca importância na simbologia estritamente cris-tã. Por outro lado, a semelhança entre a peça utilizada na cabeça pela figura asfi-xiada e aquela da esfinge na base do óculo ocidental realçam o carácter não cristão de ambos os personagens.

aquele rei conseguiria a partir desta Veneza atlântica dar sentido ao emblema da esfera armilar: um império global, onde o sol nunca se punha, tal como a glória de Deus alumiará em permanência o paraíso.

Durante aquele reinado destacaram-se duas grandes cruzadas em nome do catolicismo romano: uma fracassada contra a Inglaterra anglicana; a outra bem sucedida face à ameaça turca, sendo a vitória naval de Lepanto um dos pontos altos da governação filipina. Fora a grande batalha que D. Manuel nunca chegara a travar contra o Islão, não obstante algumas campanhas em terras marroquinas.

No século seguinte, no contexto da falência da gestão espanhola e da recuperação da independência nacional, o padre António Vieira desenvolverá o tema bíblico do Quinto Império, considerando que era efectivamente Portugal, e apenas este país, que detinha a missão ecuménica de evangelizar o Mundo.

Assim se cumpriria o destino inscrito em Tomar, numa das mais densas, complexas e geniais criações escultóricas de toda a História da Arte, onde cada elemento nunca se resume apenas a um significado.

Na verdade, são sucessivamente harmonizadas diferentes referências da *Vulgata*, articuladas com o contexto histórico de inícios do século XVI. Todos os símbolos desdobram-se assim em programas autónomos, que são sobrepostos numa única grande imagem sintética, evocadora da transição para a vida eterna e resplendor paradisíaco, celebrando ao mesmo tempo aquele que, como um novo apóstolo, garantiria com humildade e em nome de Cristo a unidade do país e a redenção de toda a Humanidade.

Parte II

Os Painéis de Avis

Introdução

A par da conhecida Janela do Convento de Cristo, em Tomar, também os Painéis encontrados no mosteiro lisboeta de S. Vicente de Fora constituem obra de decifração particularmente complexa.

De facto, ambas as criações artísticas apresentam importantes semelhanças conceptuais ao nível dos discursos simbólicos, para os quais se recorreu a sobreposições e duplos significados.

Esta comunhão não é casual, pois a Janela foi inspirada nos conceitos que tinham sido experimentados 35 anos antes, justamente nos Painéis pintados por Nuno Gonçalves, adaptando esses princípios agora à escultura, de modo a explorar uma nova mensagem[44].

44. Por fontes documentais sabe-se que a fachada onde se integra a Janela foi lavrada entre 1510 e 1513. Já os anos de referência para os Painéis são os de 1473--1475, por motivos adiante apresentados.

Conforme se referiu no texto dedicado à obra de Tomar[45], a capacidade de harmonizar formas e conceitos é característica fundamental da arte gótica, e se a Janela constituiu o apogeu escultórico daquela aptidão, os Painéis representaram o mesmo no domínio pictórico.

Devido à particular complexidade dos programas simbólicos dessas obras, os respectivos significados ficaram incertos ao longo dos séculos, e apenas há pouco mais de cem anos a disciplina historiográfica começou a tentar redescobrir aquelas mensagens artísticas, enigmáticas e de uma intrigante qualidade estética.

Surgiram assim diversas teorias interpretativas, algumas das quais se têm confrontado ao longo das últimas décadas.

Esta realidade é especialmente visível no caso dos Painéis, e de entre várias propostas sobressaíram duas, consideradas divergentes: uma que vê na figura central o mártir S. Vicente; e outra que o identifica como o mártir D. Fernando, informalmente canonizado como Infante Santo.

A hipótese "vicentina" foi lançada por José de Figueiredo em 1910, enquanto a "fernandina" surgiu em 1925, por José Saraiva, acumulando-se desde então argumentos e discussões[46].

A questão da figura central, que surge duplicada, revela-se importante para a interpretação dos símbolos e personagens apresentados nas seis tábuas que compõem os Painéis, abrindo caminho à descodificação dos objectivos essenciais desta obra.

45. *A Janela de Tomar – Leitura simbólica integral*, 2011.

46. J. Figueiredo deu ao seu livro o título *O Pintor Nuno Gonçalves*, enquanto o de J. Saraiva foi dado à estampa como *Os Painéis do Infante Santo*. A tese vicentina granjeou sempre maior aceitação junto dos historiadores (G. Kaftal, A. Gusmão, C. Sterling, etc.). Por seu lado, além de alguns apoios directos ou tácitos (J. Bragança, A. Dornelas), a tese fernandina recuperaria popularidade em 2000, por J. Filipe de Almeida e M. Barroso Albuquerque (*Os Painéis de Nuno Gonçalves*).

S. Vicente

De facto, a figura duplicada nos Painéis representa S. Vicente, mostrando-se sólida a argumentação de que a obra, no século XV, se destinou ao altar vicentino na Sé de Lisboa, onde estavam depositados os restos mortais do padroeiro da cidade.

Posteriormente, os Painéis foram apeados e transferidos, medida que ironicamente lhes permitiu sobreviver ao terramoto de 1755, sendo depois redescobertos no Mosteiro de S. Vicente de Fora.

Neste contexto, é também lógico que os Painéis estivessem originalmente acompanhados por outras pinturas, também da oficina de Nuno Gonçalves, representando S. Vicente amarrado a uma coluna e a uma cruz em aspa (em X), reportando parte dos suplícios a que foi sujeito.

Por seu turno, se nos Painéis não estão figurados os atributos tradicionais do santo, designadamente a palma e a nau que trouxe as relíquias, tais elementos constariam na parte escultórica que distinguia o respectivo altar na Sé.

De qualquer modo, identificam-se nos Painéis outros símbolos vicentinos, como as cordas que providencialmente apareceram a flutuar no mar, permitindo aos marinheiros da nau utilizá-las e assim regressar a Lisboa com as relíquias.

Igualmente está representado um ataúde, porventura ainda relativo à trasladação dos restos mortais, bem como um madeiro que poderá aludir a uma cama de pregos a que S. Vicente fora submetido, ou ser a referência a um milagre também vicentino, respeitante à fuga de um monge cisterciense que estava prisioneiro num navio mouro[47].

É portanto em torno de S. Vicente que se reúnem membros da família real e outros personagens.

Deve notar-se ainda que este santo, além de padroeiro de Lisboa, era

47. Pouco perceptível, o madeiro é segurado pelo monge de longas barbas, no último painel da esquerda.

igualmente um verdadeiro símbolo nacional, pois o rei-fundador D. Afonso Henriques vira na obtenção daquelas relíquias uma forma de reforçar o ânimo cristão nos territórios conquistados. Do mesmo modo, dignificava o novo reino ao fazer um contraponto ao prestígio de Compostela e suas famosas relíquias de S. Tiago.

Por outro lado, os defensores da tese vicentina integraram, acertadamente, os Painéis numa celebração da cruzada portuguesa em terras marroquinas.

Inclusivamente, para bispo da recém-conquistada praça de Tânger, Afonso V escolhera o prior do Mosteiro de S. Vicente de Fora, sendo de realçar que o padroeiro de Lisboa era, desde os tempos da fundação da nacionalidade, um símbolo para os cruzados que combatiam os mouros.

Portanto, S. Vicente surge duplicado nos Painéis, com um cariz tutelar e proteccionista, de um lado com um bastão de comando militar, e no outro com os Evangelhos abertos, dando às campanhas marroquinas a sua justificação espiritual.

D. Fernando

Embora coerente e de facto plasmada nos Painéis, aquela perspectiva vicentina revela-se limitada para uma explicação global da obra de Nuno Gonçalves, não correspondendo sequer, de modo satisfatório, ao contexto da época.

Efectivamente, as campanhas marroquinas tiveram uma referência especial na praça de Tânger, relativamente à qual Afonso V demonstrava um obsessivo e "ardente desejo de sua destruição e vingança", conforme registara o cronista Rui de Pina, na obra dedicada à vida daquele monarca[48].

Em 1471, a queda de Tânger revestira-se de especial importância,

48. Rui de Pina*, Crónica de Afonso V*, cap.67.

pois redimia o desaire militar de 1437, na sequência do qual o infante D. Fernando, tio do agora rei, ficara dramaticamente prisioneiro dos mouros.

O chamado "desastre de Tânger" foi imediatamente tido como a maior tragédia nacional até então, inclusivamente porque comprometera a harmonia nacional. Na verdade, a libertação do infante fora possível, mas tinha como preço a entrega de Ceuta aos mouros. Esta questão fez dividir a Corte, acabando o prisioneiro por morrer no cárcere[49].

Efectivamente, este episódio marcou o início de uma série de graves divisões na Casa de Avis.

Como refere Frei João Álvares, secretário do infante e que com ele estivera cativo, o corpo do mártir foi até pendurado numa muralha, gesto com que os mouros queriam denunciar o abandono de D. Fernando pelos seus. Assim, "alguns perguntavam por que punham alli aquelle corpo, e os outros respondiam que por deshonra, e desprezo dos seus familiares"[50].

Portanto, toda esta situação infamava a própria Casa de Avis, ainda recente no trono, e cujo prestígio sofreu novo revés em 1463-64, quando falhou mais uma tentativa para conquistar Tânger. Então, a vida do próprio Afonso V chegara a estar em risco, pelo que se decidiu a organização de uma nova campanha militar, mas com uma dimensão tal que garantisse o sucesso.

A preparação dessa vasta campanha, que culminaria na conquista de Tânger e de Arzila em 1471, incluiu uma vertente religiosa, com a qual se pretendeu mobilizar o país. É neste contexto que se insere a valorização do culto vicentino na Sé de Lisboa, bem como a simultânea tentativa de canonizar D. Fernando, já entratanto objecto de forte culto popular.

---

49. Para uma perspectiva geral sobre D. Fernando veja-se, de J. Luís Fontes, a monografia *Percursos e Memória: do Infante D. Fernando ao Infante Santo*, 2000.
50. Frei João Álvares, *Crónica do Infante Santo*, cap.40.

Apesar da canonização não ter sido outorgada, verificou-se a devolução do corpo do informal "Infante Santo", momento de grande simbolismo nacionalisa e reconciliatório.

Deste modo, parece improvável uma celebração artística e religiosa da cruzada marroquina apenas em torno de S. Vicente, rejeitando o Infante Santo.

Todavia, a tese fernandina, que exclui S. Vicente, também não apresenta consistência, uma vez que os Painéis foram de facto concebidos para o grande altar da Sé, dedicado ao padroeiro de Lisboa.

A alegação de que nos Painéis não se encontram símbolos típicos de S. Vicente esbarra no facto de eles terem existido na componente escultórica e em tábuas complementares, enquanto a corda que surge figurada na pintura, em vez de representar a exposição do corpo de D. Fernando na muralha, parece relacionada com o mencionado milagre que permitiu concluir a viagem marítima e trazer as relíquias para Lisboa.

Paradoxalmente, a posição vicentina está melhor defendida, embora uma perspectiva centrada no Infante Santo apresente os argumentos que melhor se adaptam ao contexto histórico da época.

S. Vicente e Infante Santo

Ensaiando uma nova abordagem, Jaime Cortesão dedicou um capítulo ao assunto dos Painéis na sua obra clássica *Os Descobrimentos Portugueses.*

Depois de ter seguido a linha vicentina, Cortesão enveredava agora por um raciocínio diferente: nos Painéis, a figura central duplicada poderia resultar de uma fusão entre S. Vicente e D. Fernando, e isso estaria relacionado com a questão das conquistas marroquinas, cuja importância o autor fez questão de sublinhar.

Deste modo, propõe Cortesão, a obra de Nuno Gonçalves teria sido

pintada na segunda metade da década de 60, antecipando a grande campanha para a conquista de Tânger.

Acrescenta que a pintura se mostra como "o mais eloquente documento sobre a estrutura da sociedade portuguesa", representando a congregação de diferentes classes em torno do rei, do príncipe herdeiro e, especialmente, das grandes referências espirituais da época: S. Vicente e D. Fernando.

Deste modo, Jaime Cortesão dera um primeiro e importante passo ao associar estas duas figuras, afastando-se das teses tradicionais. Não obstante, diversos aspectos basilares justificam revisão, de modo a abrir novo caminho que permita a descodificação da obra de Nuno Gonçalves.

O primeiro ponto coloca-se nos fundamentos que poderiam ter motivado uma mesclagem entre S. Vicente e D. Fernando, opção extrema porquanto se tratava da própria figura central de uma pintura concebida para o altar das relíquias do padroeiro de Lisboa, no mais importante templo da cidade.

O mero realce quanto aos paralelismos entre as duas figuras parece motivo insuficiente para justificar a ousadia artística, mesmo atendendo à importância de D. Fernando enquanto símbolo da cruzada marroquina.

Em consequência, a historiografia posterior dedicou escassa atenção a tal hipótese, dela aproveitando pouco mais que uma relação geral entre os Painéis e as campanhas portuguesas no Norte de África.

Todavia, décadas depois, Jorge Segurado procurou analisar a questão sob um prisma diferente, publicando em 1984 o estudo *Painéis de São Vicente e Infante Santo.*

Para este autor, a figura duplicada na obra representa de facto S. Vicente e D. Fernando, mas separadamente, embora com o mesmo rosto, sendo esta a forma que Nuno Gonçalves teria encontrado para expressar os paralelismos entre os dois personagens.

No painel central da esquerda estaria o mártir de Avis com os membros mais importantes da sua família, enquanto na outra grande tábua se encontra o padroeiro de Lisboa, existindo em toda a metade direita dos Painéis referências vicentinas: a corda; o caixão utilizado para trasladar os restos mortais; e uma dessas relíquias.

Para a formulação desta proposta, parece ter contribuído o facto de, no portal axial dos Jerónimos, pontuarem em cada extremo S. Vicente e o Infante Santo.

Portanto, também Jorge Segurado considerava excessiva e não fundamentada a hipótese de uma verdadeira fusão, propondo antes que uma das figuras centrais seria S. Vicente, estando acompanhado por D. Fernando.

Contudo, a própria tese de Segurado parecia igualmente desmedida, pois não dava prioridade a S. Vicente na obra que o representava no seu altar.

Assim, tal como acontecera com a proposta de Cortesão, a historiografia daria a esta hipótese pouca ou nenhuma relevância, sendo comum nem sequer a mencionar aquando da recapitulação das várias possibilidades que foram sendo apresentadas ao longo de um século de discussões.

No entanto, existe efectivamente um motivo que justifica a ousada elevação de D. Fernando na grande obra que representava S. Vicente, e que não foi identificada por Cortesão ou Segurado pois ambos consideraram que a pintura não deveria ser posterior a 1467, tendo em conta a idade aparente do jovem príncipe, o futuro rei D. João II, que surge no painel central da esquerda.

Nesta lógica, tendo o filho de Afonso V nascido em 1455, a obra fora executada por volta de 1467, já que nos Painéis ele deveria ter no máximo doze anos de idade.

Este raciocínio parece coerente, embora exista uma razão que sustenta uma datação posterior dos Painéis, explicando em simultâneo

o paradoxo quanto à juventude do príncipe.

Por enquanto, cabe notar precisamente que se encontra na década seguinte, de 70, o motivo que justifica combinar S. Vicente com D. Fernando, e que se prende com o fracasso da tentativa de canonizar este último junto do papado.

Esta questão era decisiva, pois o infante "morreu santo, e com esperança de ser santo e bem aventurado", conforme escreveu Rui de Pina na sua *Crónica* sobre o reinado de Afonso V.

Por diversas razões, existia para com o mártir de Avis um sentimento de dívida, a qual deveria ser saldada, resgatando-se também o próprio prestígio da dinastia.

Como se verá, este motivo justificou a promoção de D. Fernando ao centro dos Painéis, para que fosse também venerado pelos compatriotas enquanto "Infante Santo".

No entanto, por si, isto não explica o modo como D. Fernando se associara a S. Vicente.

A resposta a este problema implica o estudo do conceito geral da obra, assim como da identificação dos seus protagonistas. Na verdade, a compreensão dos Painéis exige uma descodificação extensa e integrada.

Para o efeito, é necessário rever alguns pressupostos enraizados, que aliás contaminaram contributos anteriores, prejudicando-lhes a perspectiva sobre as tábuas de Nuno Gonçalves.

Por exemplo, o nacionalismo dos Painéis foi interpretado de uma forma excessivamente abstracta, enquanto "Grei", quando se deveria considerar a hipótese de um patriotismo fundado sobretudo em narrativas pessoais ligadas à Casa de Avis. É em determinados indivíduos, nos seus trajectos e na relação com a dinastia, que poderá residir a noção de prestígio nacional.

De igual modo, será necessário corrigir a clássica interpretação de

que se reúnem classes sociais em torno das figuras centralizadas. De facto, ganhara tradição identificar nos Painéis grupos de *oratores*, *bellatores* e *laboratores*, ou seja, o clero, a nobreza e o povo.

Esta perspectiva arreigara-se em parte devido às figuras com redes aos ombros num dos painéis secundários, sugerindo a comparência das camadas populares a um acto de veneração.

Em alternativa, há a considerar a hipótese de, neste como noutros casos ao longo dos Painéis, Nuno Gonçalves ter autonomizado exposições essencialmente individuais, sintetizando percursos biográficos e até perfis psicológicos.

Na mesma lógica, deverá considerar-se que uma possível fusão de S. Vicente com o Infante Santo, mais do que se esgotar em si mesma, indiciará uma sobreposição de figuras, poses e atributos ao longo das seis tábuas que compõem a obra.

Por sua vez, nas três tábuas de cada lado, e à semelhança do que se verifica nos grandes retábulos escultóricos, deverá ser explorada a hipótese de cada figura ter uma correlação directa com a outra que ocupa a mesma posição na metade contrária.

Por fim, deverá ser ponderada a relação entre os Painéis e outras obras para o altar vicentino da Sé, percebendo complementaridades e autonomias. Em especial, o modo como esses trabalhos evocam exclusivamente S. Vicente, libertando os Painéis para uma narrativa ambígua, permitindo-lhes incluir e "canonizar" D. Fernando através de símbolos comuns.

Em suma, com uma perspectiva alargada será possível remodelar as audaciosas e promissoras hipóteses de Jaime Cortesão e Jorge Segurado, lançando nova luz sobre o contexto e significado dos Painéis de Nuno Gonçalves.

Linha de pesquisa

Em primeiro lugar, as perspectivas vicentina e fernandina, se vistas separadamente, apresentam incongruências e limitações. No entanto, se combinadas, poderão abrir um novo panorama quanto à obra.

Porém, há que precisar o enfoque colocado numa análise que associe directamente S. Vicente ao Infante Santo.

Como ponto de partida, a partir do qual se interrogarão as fontes, cabe reformular a hipótese de a figura central expressar uma sobreposição entre S. Vicente e D. Fernando, atribuindo agora aos Painéis uma datação posterior à conquista de Tânger, e tendo como um dos seus objectivos maiores a canonização informal e sub-reptícia do infante à revelia da negativa papal, cumprindo-se o desejo que o cativo expressara em vida.

Por seu lado, deve ainda ser proposta a existência de um forte simbolismo reconciliatório, com assinalável cunho pessoal e tendo por objectivo celebrar o restauro do prestígio da Casa de Avis, residindo aqui o nacionalismo dos Painéis.

Na verdade, a jovem dinastia ficara negativamente marcada pelos condicionalismos que rodearam a morte do Infante Santo no cativeiro, bem como pelas graves disputas aristocráticas verificadas após a morte de D. Duarte, com efeitos que se prolongaram ao longo de grande parte do reinado de Afonso V, inclusivamente com efeitos dramáticos na sua vida pessoal.

Assim, ponderando todas estas questões, cabe verificar a possível existência de um cuidadoso e alargado exercício de sobreposições nos Painéis, os quais, seguindo a tradição gótica, mesclam formas e significados, mas também apresentam cânones idealizados de beleza e perfeição, prenunciando o advento renascentista.

Em primeiro lugar, a associação entre S. Vicente e o Infante Santo afigura-se lógica, tratando-se de mártires que são símbolos nacionais e referências para os que combatiam os mouros em nome da Cruz.

Algumas pistas justificam a linha de pesquisa: o facto de existirem outros casos de fusão na arte dos séculos XV e XVI; a constatação de um expediente semelhante na posterior Janela de Tomar; a colocação de S. Vicente e do Infante Santo em cada extremo do portal axial dos Jerónimos; a utilização sistemática nos Painéis de símbolos que, na realidade, podem ter uma dupla interpretação (vicentina e fernandina); a ausência de qualquer atributo inequívoco numa obra de tão grandes dimensões, quando se verificam noutras mais pequenas; e o carácter idealizado e conciliador da figura central, que até surge duplicada.

Conforme referido, a sobreposição e desdobramento do personagem central poderá sugerir o carácter dúplice de atributos, de poses e mesmo de figuras nas seis tábuas que compõem os Painéis, num hábil exercício que serve uma leitura oficial, onde se venera S. Vicente, mas também uma oficiosa, que homenageia o mártir de Avis.

A demonstrar-se esta perspectiva, os Painéis seriam uma das mais inteligentes obras artísticas do seu tempo, e justificariam o motivo de Nuno Gonçalves ter sido considerado uma "águia" da pintura, ao lado de nomes como Leonardo da Vinci, por exemplo.

Por si, aquelas pistas iniciais sugerem não apenas uma fusão entre S. Vicente e o Infante Santo, mas também um exercício de sobreposições que se estende ao longo dos Painéis, celebrando os exemplos desses mártires e devolvendo o prestígio à própria dinastia.

Contudo, há que testar e desenvolver a hipótese com recurso às fontes escritas e através da análise iconológica da obra.

Antes de tudo, mostra-se útil elencar a sucessão de acontecimentos, enquadrando a temática e procurando aí novos indícios que mereçam consideração.

Marcos históricos

• Em 1433 D. Duarte sobe ao trono. Casado com Leonor de Aragão, o monarca tinha como irmãos, entre outros, os célebres quatro infantes: D. Pedro, D. Henrique, D. João e D. Fernando.

• O rei D. Duarte atribui a D. Fernando o mestrado da Ordem de Avis, que outrora pertencera ao pai de ambos, o rei D. João I.

• Em 1437 é empreendida uma campanha militar em terras marroquinas, visando a conquista de Tânger. Na liderança estava o infante D. Henrique, secundado pelo irmão D. Fernando.

• Antes da partida, D. Fernando deixa em testamento os rendimentos da sua capela pessoal ao culto vicentino na Sé de Lisboa.

• A expedição a Tânger resulta num claro fracasso, e os portugueses ficam cercados. Para que os compatriotas fossem poupados e regressassem a Portugal, D. Fernando e alguns criados entregam-se como reféns, prometendo os mouros a posterior libertação contra a entrega de Ceuta por parte dos portugueses. O infante D. Henrique pôde assim regressar.

• Em Portugal as posições dividem-se, considerando o infante D. Pedro que se deveria entregar Ceuta pelo irmão. Contudo, o próprio infante D. Henrique não mostra apoio a esta solução. À falta de consenso, não se toma uma decisão.

• Na ausência de uma resposta positiva, D. Fernando e os restantes prisioneiros foram transferidos para Fez, cidade marroquina localizada longe da costa marítima.

• Em 1438 falece o rei D. Duarte, sendo o sucessor Afonso V ainda criança.

• A rainha viúva Leonor de Aragão assume a regência em nome do filho.

• Mantém-se o impasse quanto a D. Fernando.

• Num contexto de lutas aristocráticas, o infante D. Pedro disputa e obtém a regência. Leonor de Aragão vai para o exílio em Castela.

• Não obtendo consenso para a cedência de Ceuta, D. Pedro tenta a libertação de D. Fernando com recurso a um espião, iniciativa que falha.

• D. Fernando permanece no cativeiro, vindo a falecer doente e mal nutrido em 1443.

• O seu cadáver é aberto e mumificado com sal, murta e louro. O corpo é pendurado nas muralhas de Fez. Pouco depois, é colocado num "ataude de taboas" e novamente exposto na muralha.

• As vísceras extraídas são preservadas com sal pelos companheiros portugueses, que as guardam como relíquias sagradas.

• Em Portugal inicia-se a devoção popular a D. Fernando.

• A morte de D. Fernando agrava as divisões na corte portuguesa.

• O regente D. Pedro consegue a libertação de Frei João Álvares, que fora secretário de D. Fernando e que com ele estivera preso. O corpo e as vísceras permanecem em Fez.

• Após a morte do infante D. Fernando, o irmão e regente D. Pedro reserva o mestrado da Ordem de Avis para o seu próprio filho.

• Em 1445 falece no exílio Leonor de Aragão, mãe do jovem rei e antiga regente.

• Agravam-se ainda mais as tensões palacianas entre os apoiantes e os opositores do regente D. Pedro.

• O principal opositor de D. Pedro na Corte é um seu meio-irmão, D. Afonso de Bragança, que já antes se manifestara frontalmente contra a entrega de Ceuta.

• A filha de D. Pedro, Isabel de Coimbra, casa com o primo, o próprio Afonso V.

• Não obstante, após assumir a governação, Afonso V dispensaria

em 1448 os serviços do seu tio e sogro D. Pedro.

• Os adversários de D. Pedro ganham ascendente na Corte, pressionando Afonso V para que também anule o casamento com Isabel de Coimbra, filha do regente agora afastado.

• Resistindo às pressões, Afonso V mantém o casamento com Isabel de Coimbra, devido a uma profunda ligação afectiva entre os dois.

• Considerando-se vítima de conspirações cortesãs, D. Pedro dirige-se a Lisboa para impor a sua posição, em detrimento de outros partidos que agora aconselhavam o monarca.

• A iniciativa de D. Pedro não é tolerada, acabando o antigo regente por morrer enfrentando as hostes reais, em 1449.

• Como punição, o corpo de D. Pedro fica alguns dias por sepultar. O caso motiva um protesto do próprio papa, degradando-se ainda mais o prestígio da dinastia de Avis.

• O corpo de D. Pedro seria sepultado numa modesta igreja de Alverca. Para desgosto da jovem rainha Isabel de Coimbra, a seu pai não lhe é dada sepultura na Capela do Fundador, o panteão familiar dos Avis, no Mosteiro da Batalha.

• Os partidários de D. Pedro fogem de Portugal, e o mestrado da Ordem de Avis é retirado ao seu filho, irmão da rainha.

• A rainha Isabel de Coimbra está isolada na Corte, embora conte com o apoio incondicional do rei.

• Concentrado na empresa ultramarina, o infante D. Henrique reforça o prestígio na Corte de Afonso V, evitando contudo envolver-se nas contendas aristocráticas.

• Sentindo responsabilidades pelo trágico destino do irmão D. Fernando em terras marroquinas, o infante D. Henrique envia Frei João Álvares ao Norte de África, o qual consegue obter em 1450 as vísceras do Infante Santo, embora não o corpo.

• As vísceras são depositadas com solenidade na Capela do Funda-

dor em 1451.

• O infante D. Henrique manda pintar um tríptico para a Capela do Fundador, que representa o irmão D. Fernando cativo, amargurado e vestido de negro.

• Em 1451 nasce um primeiro filho a Afonso V e Isabel de Coimbra. Contudo, o herdeiro morreria pouco depois.

• Em 1452 Isabel de Coimbra dá à luz D. Joana. Caso não nascesse um irmão, Joana seria rainha de Portugal, o que poderia comprometer ou limitar a independência nacional, por via de um futuro matrimónio da princesa.

• A Oriente, a tomada de Constantinopla pelos turcos, em 1453, faz reavivar a necessidade de novas cruzadas contra o Islão.

• No contexto de nova gravidez de Isabel de Coimbra e subsequente nascimento do príncipe D. João (futuro D. João II), em 1455, Afonso V acede aos constantes apelos da rainha para que perdoasse a memória do antigo regente D. Pedro.

• Os restos mortais de D. Pedro são trasladados para a Capela do Fundador, na Batalha. Os seus antigos apoiantes seriam amnistiados, incluindo o filho, ao qual é restituído o mestrado da Ordem de Avis.

• Aos 23 anos, Isabel de Coimbra falece poucos meses após o parto, ainda profundamente afectada pelas divisões familiares.

• Perturbado por aquela morte, Afonso V mantém a reconciliação com os mortos e com os vivos, procurando recuperar o prestígio da dinastia e deixar ao herdeiro um reino unificado e respeitado.

• Afonso V manda trasladar o corpo de sua mãe, Leonor de Aragão, de Castela para a Batalha, símbolo de reconciliação nacional.

• Em 1457 Afonso V pretende conquistar de Tânger. Contudo, uma peste em Portugal e limitações logísticas levam-no a optar por Alcácer-Ceguer, alvo mais fácil, e que ficava perto de Tânger.

• Em 1458, o rei, acompanhado pelo infante D. Henrique (tio de

Afonso V) e pelo infante D. Fernando (irmão do monarca) concretizam a conquista da referida pequena praça de Alcácer-Ceguer. A grande praça de Tânger permanece sob dominação moura.

• Em 1460 falece o infante D. Henrique. O mestrado da Ordem de Cristo é integrado no património do jovem príncipe D. João.

• Em 1461 falece D. Afonso, primeiro duque de Bragança e aquele que fora o principal adversário do antigo regente D. Pedro e de seus filhos. Fora igualmente quem mais se opôs à entrega de Ceuta, mesmo que isso custasse a vida de D. Fernando.

• Em 1463 é organizada uma tentativa de conquistar Tânger, símbolo do infortúnio dos Avis.

• Abandonando essa campanha, o filho do antigo regente D. Pedro assume o título de rei de Aragão, abdicando dos cargos portugueses, incluindo o mestrado de Avis.

• Por ordem de Afonso V, o mestrado de Avis, com especial simbolismo nacionalista, é também integrado no património do filho, futuro rei D. João II. As esperanças nele depositadas, nomeadamente quanto a um novo ciclo, levam a que fique conhecido por "Príncipe Perfeito".

• Entretanto, em 1464 falha a tentativa de conquistar Tânger. Muitos portugueses são mortos ou feitos prisioneiros. A vida do próprio rei chegou a estar em risco.

• Decide-se a futura organização de uma vasta campanha militar, preparada com outro cuidado e que deveria garantir a conquista de Tânger e também de Arzila. Investe-se igualmente na componente espiritual da cruzada, como factor de mobilização nacional.

• Neste contexto, é decidido revalorizar o culto de S. Vicente na Sé de Lisboa, um dos símbolos da cruzada contra os mouros. A prioridade artística incide na componente escultórica.

• Com o mesmo objectivo de mobilização para as cruzadas, ainda

em finais da década de 60 preparam-se iniciativas diplomáticas visando a canonização de D. Fernando junto do papado, permitindo o uso formal do título de "Santo".

• A canonização permitiria também dignificar e até sacralizar uma dinastia recente, fundada há menos de cem anos por um filho ilegítimo (D. João I), que chegara ao poder através de uma revolução popular e cujos descendentes tinham vivido em frequente discórdia.

• Frei João Álvares, antigo secretário do infante mártir, dirige-se a Roma para reforçar a causa de D. Fernando.

• A septuagenária Isabel de Borgonha, irmã de D. Fernando e que há muito vivia no estrangeiro, colabora nesta tentativa, pois tinha contactos privilegiados junto do papa Paulo II.

• O culto local de D. Fernando seria reconhecido, mas não uma verdadeira canonização. O falecimento do papa Paulo II, que mostrava abertura para a canonização, deixaria o processo em suspenso, sem perspectivas de sucesso.

• Intensifica-se o culto popular a D. Fernando, informalmente elevado a "Infante Santo".

• Nuno Gonçalves torna-se em 1471 responsável por todas as obras de pintura em Lisboa.

• Numa campanha preparatória, o irmão de Afonso V conquista facilmente a praça de Anafé (Casablanca). Ultimam-se os preparativos para a grande operação militar contra Tânger e Arzila, que deveria mobilizar o país e consolidar a reconciliação entre as várias facções aristocráticas.

• Nos preparaticos desta grande campanha, o rei português contou com o apoio da Flandres, onde era duquesa Isabel de Borgonha, tia de Afonso V. As cidades flamengas eram também importantes nos circuitos comerciais com origem nas novas feitorias da África subsariana.

• Com o desenvolvimento da grande empresa ultramarina e expansionista, Afonso V poderia atribuir novos cargos à nobreza e bispados ao clero, assegurando a convergência de todas as facções num projecto comum e centralista, em nome da cruzada cristã.

• Afonso V concretiza em 1471 a campanha em terras marroquinas. A praça de Arzila é tomada. Temendo as consequências de uma conquista militar, Tânger rende-se e aceita a nova soberania.

• Ainda assim, o rei português mostra-se desiludido, pois desejava a conquista militar e consequente punição de Tânger.

• O príncipe herdeiro D. João é investido cavaleiro. O prior do mosteiro lisboeta de S. Vicente de Fora é feito bispo de Tânger.

• Afonso V adopta o título de rei "daquém e dalém-mar em África".

• São mandadas executar grandes tapeçarias evocativas das conquistas africanas, hoje conhecidas por Tapeçarias de Pastrana.

• Iniciam-se negociações para a devolução do corpo do Infante Santo, que ainda permanecia em Fez.

• As negociações para a entrega do corpo resultam num impasse.

• De modo inesperado, o corpo é entregue em Lisboa, no ano de 1473.

• Grandes cerimónias em Lisboa em honra do retorno do corpo do Infante Santo, o qual fica temporariamente na Sé de Lisboa.

• O corpo é trasladado para a Capela do Fundador, na Batalha.

• Afonso V tem a esperança de ter reunificado o país, permitindo ao Príncipe Perfeito beneficiar de um governo coeso no futuro.

O regresso

Do contexto histórico elencado, é evidente a importância simbólica do Infante Santo na reunificação nacional e na recuperação do prestígio da dinastia de Avis.

Este é um tema fulcral dos Painéis de Nuno Gonçalves, o qual fez convergir os exemplos de D. Fernando e de S. Vicente, sendo múltiplos os factores de coincidência.

Para o efeito, revelaram-se fulcrais os testemunhos do contemporâneo Frei João Álvares, condensados na *Crónica do Infante Santo*[51].

Trata-se de um texto que aborda o percurso de D. Fernando, inclusivamente depois de morto, até à sua trasladação para Portugal. Doravante aqui resumida com as iniciais do autor – "J.A." (João Álvares) – ver-se-á como essa obra é indispensável para a compreensão de uma parte essencial dos Painéis, nomeadamente a respectiva dimensão fernandina, visível desde logo pela questão do ataúde.

Precisamente, este elemento destaca-se na última tábua do lado direito. Não se trata de um verdadeiro caixão dedicado ao repouso eterno, ou sequer para uma trasladação de relíquias, mas antes de uma peça sumariamente executada que se destinava a ser exibida na muralha de Fez, deixando o corpo mumificado parcialmente visível.

Contextualizando a presença deste elemento, note-se como o cronista Rui de Pina refere que, logo após as conquistas de 1471, de Arzila e Tânger, se iniciaram os contactos para recuperar o corpo de D. Fernando, que ainda estava na praça de Fez, no interior do território marroquino, fora do alcance militar português.

Imediatamente Afonso V demonstrou que não trocava o direito a

51. Título original da edição citada: *Chronica dos Feytos, Vida e Morte do Infante Santo D. Fernando que Morreo em Fez*, ed. impressa de 1730 (versão completa de 43 capítulos), Frei João Álvares (texto original, séc. XV), Frei Jerónimo de Ramos (ed.). Esta obra foi ainda parcialmente reproduzida no n.º 9 da revista *História e Antologia da Literatura Portuguesa – Séc. XV*, Fund. Gulbenkian, onde se inclui o último capítulo, relativo à trasladação do corpo.

essas relíquias por nenhum ouro.

As negociações tornaram-se morosas, referindo o cronista as "muitas embaixadas e recados que sobre este concerto de uma parte e da outra se passaram". Por fim, menciona sucintamente que o governante de Fez acabou por enviar o corpo a Lisboa[52].

Por seu turno, no 43.º e último capítulo do seu relato, Frei João Álvares conta a este propósito uma história um pouco diferente e com outro detalhe, e que nada deve à força ou sagacidade diplomática dos portugueses, mas à deserção de um aristocrata mouro.

Assim, em Fez, quando as negociações pelo corpo tinham atingido um impasse, verificou-se também um desentendimento entre o governante e um seu sobrinho, de tal modo grave que este temia pela vida. Decidindo fugir, resolveu igualmente deixar um insulto vexatório ao tio, furtando o ataúde com o corpo do Infante Santo.

Evadindo-se de Fez com dois prisioneiros portugueses que ali se encontravam, o mouro conseguiu alcançar Arzila com o corpo do mártir. O acordo feito com os dois prisioneiros implicava que estes "se esforçassem", ou seja, transportassem o ataúde.

Embarcando em Arzila, depressa chegariam a Lisboa com essas relíquias, como aliás outrora aportaram as de S. Vicente.

Na capital portuguesa, um dos dois portugueses evadidos foi levado à presença de Afonso V, relatando-lhe o ocorrido e garantindo que era efectivamente o corpo de D. Fernando que agora tinha regressado a Portugal.

Com regozijo, Afonso V dirige-se com o príncipe D. João à comitiva e felicita o mouro desertor. O corpo do mártir seria transportado para a Sé de Lisboa, onde foi recebido "com grãde concerto e apparato".

Ainda que o mouro se mantivesse crente de "Mahometh", não lhe foram poupados elogios e recompensas, sendo-lhe prestada home-

52. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.172.

nagem na obra de Nuno Gonçalves, concretamente no painel "dos cavaleiros" (2.º da direita), apresentando características étnicas distintivas e um capacete militar típico do inimigo muçulmano.

O mouro depressa decidiu regressar ao Norte de África, verificando-se que, nos Painéis, aquele não é um retrato fiel, tendo sido adaptado para representar, por sobreposição, outras matérias simbólicas.

Por seu turno, o "ataude de taboas" está no painel ao lado. Não apresenta qualquer dignidade de relicário[53], tratando-se de um instrumento para exibir um corpo que ali era introduzido lateralmente, sendo essa caixa por sua vez presa em "dous agueyros de madeira" existentes nas ameias de Fez (J.A. cap.40). Isto explica a invulgar configuração da parte superior do ataúde.

Da crónica depreende-se que o corpo, depois de embalsamado com sal, murta e louro (cap.34), ficava parcialmente visível aos transeuntes (cap.42)[54].

Na pintura de Nuno Gonçalves, em frente deste ataúde encontra-se o português levado diante de Afonso V, e que ajudara a transportar o peculiar ataúde. O estado miserável dessa figura corresponde à descrição dos prisioneiros nacionais que ainda se encontravam em poder do inimigo.

Na outra extremidade dos Painéis encontra-se a correspondência com um outro evadido, nomeadamente um monge cisterciense de longas barbas e túnica branca suja, que conseguira fugir de um navio

53. Atente-se que até mesmo a pequena caixa de madeira em que tinham sido trazidas as vísceras do Infante Santo estava "cuberta de damasquim preto, com forro preto, acayrelada de retroz com fechadura, e pregadura dourada" (J.A. cap. 42). Também é pouco provável que não se representasse com maior dignidade simbólica o caixão ou relicário da expedição enviada pelas relíquias de S. Vicente. Por tal facto, apenas numa leitura sobreposta este se encontra representado.

54. A forma como o Infante Santo, no ataúde, virou o "rosto para a outra parte" ao falar milagrosamente com um renegado (cap.42) indicia que o corpo era introduzido lateralmente, ficando assim visível, o que aliás explica a própria mumificação.

mouro utilizando uma prancha de madeira, isto num milagre vicentino.

Este aspecto, que adiante será recuperado e desenvolvido, constitui apenas uma primeira demonstração da filosofia inerente aos Painéis, podendo notar-se desde já que, por sua vez, existem ainda sobreposições também nestas figuras laterais, entrelaçando ainda mais as dimensões vicentina e fernandina.

Por ora, cabe realçar que embora existam personagens que olham em diferentes direcções, quer o evadido diante do ataúde, quer o mouro a seu lado destacam-se por um notório alheamento relativamente à cena principal da obra[55].

Na verdade, está aqui simbolizado o estatuto de foragidos de Fez, pois que é ao próprio espaço que efectivamente viram costas.

A cela

Os Painéis revelam um espaço manifestamente enigmático, escurecido e vazio de qualquer mobília, também sem pistas quanto ao lugar geográfico.

Para compreender o seu significado, há a lembrar como Rui de Pina mencionara que a prisão de D. Fernando era "mui escura"[56].

Frei João Álvares, que conhecera aquele lugar, é ainda mais preciso, notando que D. Fernando chegara a Fez nas vésperas das celebrações cristãs do Pentecostes, e que imediatamente fora encarcerado numa cela, "tapando-se todas as janellas e frestas, de forma a que sem candea se não podia ver dentro" (J.A. cap.19).

Este tornou-se o pequeno mundo de D. Fernando, um espaço que a seu modo era igualmente um instrumento de martírio. De início

55. Existe ainda um terceiro personagem principal, no painel dito "dos pescadores" (2.º da esquerda), nomeadamente um clérigo que à frente será referido, tal como o segundo português evadido com o ataúde.
56. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.83.

ainda tinha algumas alfaias religiosas, mas depressa lhe foram retiradas, apenas ficando um breviário de orações. Com ele rezava continuamente, por vezes adormecendo sobre os joelhos.

Ali acabaria por falecer, mal nutrido e doente, não sem antes ter visões místicas, conforme o próprio ainda teve a oportunidade de relatar a um português que o visitara: "firmey os olhos naquella parede, e vi em direito de mim huma senhora assentada em hum alto estrado junto de muytas gentes fermosas, e logo conheci, e me pareceo, que aquella seria a Virgem Maria Madre de Deos".

Seguidamente vislumbrou da mesma forma o arcanjo S. Miguel e o evangelista S. João (J.A. cap.37).

Estas visões na parede do cárcere, onde "muytas gentes fermosas" surgiam como que num "alto estrado", inspiraram a própria composição geral dos Painéis, explicando algumas das supostas deficiências de perspectiva apontadas à obra.

Por seu lado, as tentativas de justificar a composição de Nuno Gonçalves com influências da tapeçaria ou da pintura de outros países não respondem ao facto de os Painéis apresentarem uma originalidade singular, não se encontrando outras obras semelhantes, nem mesmo sob o ponto de vista conceptual, à excepção de uma.

Na verdade, esta não fora a primeira figuração da cela de D. Fernando pois, em meados do século XV, já D. Henrique mandara pintar uma composição de três painéis, para a Capela do Fundador, na Batalha. Homenageava assim o irmão, num momento em que dele ainda apenas se tinham as vísceras.

Hoje recolhido no Museu Nacional de Arte Antiga, esse tríptico é dominado pela imagem central, onde surge um desgastado D. Fernando de barbas. O vestuário corresponde à descrição de Frei João Álvares: "O vestido do Infante era hum gibão de fustão preto, e hum sayo apertado preto, e hum manto preto muy comprido" (J.A. cap.22).

O cativo segura um breviário de orações e um cabo de madeira que liga às correntes que lhe agrilhoavam os pés, condizendo igualmente à descrição do seu secretário.

Naquela pintura, o Infante Santo encontra-se numa cela vazia, apenas com mosaicos no solo. A correspondência com o espaço dos Painéis seria quase total, não fosse um enigmático pano atrás de si. Contudo, também este elemento surge adaptado na obra de Nuno Gonçalves.

A capela

O referido pano, dourado e vermelho, tem uma notória relação com os Painéis, pois as cores e padrões aproximam-se bastante das vestes da figura central da obra pintada por Nuno Gonçalves, cerca de vinte e cinco anos depois.

Na verdade, a conotação simbólica entre o vestuário e os paramentos era comum à época[57].

Deste modo, cabe questionar em primeiro lugar o significado daquele pano, surgindo a resposta também no texto do antigo secretário do Infante Santo, nomeadamente quando caracteriza D. Fernando e descreve a sua capela pessoal.

Profundamente religioso, o filho mais novo de D. João I e da inglesa Filipa de Lencastre destacar-se-ia pela permanente devoção às diversas figuras da cristandade, sendo S. Vicente uma das primeiras, não perdendo as vigílias "em ambas as festas" (22 de Janeiro e 16 de Setembro; J.A. cap.7).

Para as suas orações, "tinha muy ricamente ornamentada sua capella de muytas vestimentas, e cousas necessarias a ella, segundo o costume de Salisburi (Salisbúria, em Inglaterra; J.A. cap.2).

57. Veja-se o retrato de D. João I (MNAA), o de Isabel de Borgonha (Getty, LA), a série dos Santos da oficina de Nuno Gonçalves (MNAA), as figurações de Santa Úrsula e S. Lourenço (*Historia del Arte Portugués*, 1960, Labor), etc.

Esta capela pessoal não era um local determinado, mas um conjunto de alfaias e mobiliário religioso que podia ser instalado em qualquer lugar. Constituía motivo de orgulho o facto de, por benesse papal, ali se poderem realizar confissões, baptismos, comunhões e unções, dispensando-se as autorizações dos bispos que superintendiam as zonas onde a capela estivesse acomodada.

A entrada deste espaço singular era distinguida por uma cortina.

Quando "entrava na cortina, seu cuydado era rezar, e ler por livros, e fallar em cousas honestas", conforme lembrou Frei João Álvares no capítulo 7, insistindo neste aspecto no capítulo seguinte, onde mencionou que a capela era "lugar muito bem aparamentado de cortina".

Noutra passagem do mesmo capítulo, descrevia ainda que "a estante e o coro era sempre posto diante da cortina deste infante".

Esta última citação reforça que a cortina se tornou efectivamente num símbolo do Infante Santo, pois era uma espécie de portal para o seu pequeno templo amovível, que o acompanhava nas deslocações e beneficiava de privilégios papais.

Posteriormente, já no cárcere em Fez, D. Fernando e os restantes prisioneiros organizavam de início missas, pois "que todo o aparelho necessario para isso tiveram até este tempo, que depois lhe roubaram" (J.A. cap.20). De facto, é necessário ter em conta que o encarceramento de D. Fernando fora objecto de negociações prévias, permitindo que outros portugueses pudessem ser poupados e regressar a Lisboa, incluindo o infante D. Henrique.

Neste contexto, D. Fernando entregou-se mediante algumas condições, apresentando-se aos captores com o seu próprio cozinheiro, confessor, médico, guarda-roupa e secretário, entre outros servidores particulares. Portanto, estranho seria que não levasse pelo menos parte da sua "capela", sendo que, já detido, não deixava de rezar "as Horas Canonicas segundo seu devoto costume" (J.A. cap.14).

Assim, é natural que a cortina surja na cela do Infante Santo, lembrando como aquele local de martírio se transformara na sua capela.

Logicamente, essa reprodução do pano no tríptico da Batalha é um símbolo, inspirando por sua vez outras composições, destacando-se precisamente os Painéis na Sé de Lisboa, bem como a pintura "A Adoração dos Reis Magos e dois Santos Franciscanos", em Évora, também datada da segunda metade do século XV e que apresenta ainda outras conotações figurativas com os próprios Painéis de Nuno Gonçalves[58].

Entretanto, em Fez, mesmo após lhe ter sido roubado o "aparelho necessario" para as missas, D. Fernando passava os dias a encomendar a sua alma a Deus, esperando uma morte que parecia cada vez mais certa.

A cela era o seu espaço de sofrimento. No próprio chão dormiu e morreu. Também ali foi dissecado e mumificado, e dali o seu corpo foi dramaticamente retirado sobre uma tábua[59].

Além do tríptico para a Batalha e dos Painéis para a Sé, existe uma gravura que representa a cela do Infante Santo. Também aqui o espaço é vazio, jazendo no chão o corpo de D. Fernando, do qual lhe extraem as vísceras[60].

Esta sacralização do pavimento é bem visível nos próprios Painéis, concretamente na tábua dita "dos pescadores", onde um franciscano está prostrado em oração, apoiando os cotovelos naqueles mosaicos.

Aliás, assim também fizeram os portugueses cativos em Fez quando se depararam com o cadáver de D. Fernando (J.A. cap.38).

---

58. De realçar como no século XV existia uma forte associação entre os cultos vicentino, fernandino e franciscano/antonino.
59. Este aspecto está relacionado com o madeiro figurado nos Painéis. Tratando-se de uma imagem vaga, deliberadamente indefinida, é uma síntese entre os atributos fernandinos e os vicentinos.
60. Veja-se a reprodução na página 273 da *História da Arte Portuguesa*, 2.º vol., ed. Círculo de Leitores, 1995. Compare-se essa figura com a do portal axial dos Jerónimos.

Na crónica de Frei João Álvares é ainda mencionado um franciscano que curara um doente evocando apenas o nome do Infante Santo (J.A. cap.42).

Tratava-se de uma questão importante na tentativa de canonização do mártir, sendo que, por sua vez, também os crentes de S. Vicente costumavam assim prostrar-se diante do altar da Sé, pedindo cura para as suas maleitas[61].

Nos Painéis, o franciscano prostrado – cuja verdadeira identidade será surpreendente – segura ainda um rosário feito de meras vértebras de peixe, improvisação que bem simboliza a persistência da fé daqueles despojados de quase tudo.

Note-se ainda que, no próprio altar vicentino da Sé de Lisboa, o franciscano Santo António estava representado num dos quadros individuais, igualmente saídos da oficina de Nuno Gonçalves[62].

Na verdade, existia uma forte associação entre os cultos vicentino, fernandino e franciscano, tendo por denominador comum a cruzada, as tentativas de conversão dos mouros e os martírios de cristãos em terras marroquinas, por onde também passara o franciscano Santo António em pregação.

61. Tal como S. Vicente, também D. Fernando estará associado à cura de todo o tipo de doenças. A este propósito, veja-se o capítulo 42 da crónica de Frei João Álvares. Quanto à identificação da figura dos Painéis como um franciscano, compare-se o vestuário com o de Santo António, na série dos Santos.

62. Existem factores que permitem relacionar os retratos dos Santos (S. Pedro, S. Paulo, Santo António e S. Teotónio) com os Painéis e a série dos Martírios (cruz em aspa e coluna): os pavimentos ladrilhados; o diâmetro dos nimbos; o depósito transitório de obras no Paço de Marvila (Painéis e pelo menos S. Pedro); os fundos que se assemelham ao vestuário da figura duplicada e de Afonso V; o facto de S. Pedro e S. Paulo serem presenças naturais em grandes composições retabulares; o facto de S. Pedro/S. Teotónio e S. Paulo/Santo António transmitirem duas noções de Igreja, individualizadas nos Painéis; o exercício de correspondências entre

O sentimento pascal

Símbolo da sua ausência e martírio em Fez, a cortina de D. Fernando seria recuperada e adaptada por Nuno Gonçalves.

Segundo Frei João Álvares, ao Infante Santo tinham-lhe piorado ainda mais o vestuário, limitado entretanto a um mero "pedaço de cobertas de burel" (cap.24). Assim, o envergar de um traje rico e importante, inspirado na própria cortina, assume um evidente valor alegórico.

Desta forma se dignificava quem, após a morte, acabou por vencer as humilhações impostas no cárcere de Fez, expressas no tríptico da Batalha. Se aqui o Infante Santo, humildemente vestido, segura um breviário e um pequeno cabo de madeira ligado às correntes, já nos Painéis emerge com vestes magnificentes, ostentando as Escrituras e um bastão dourado, demonstrando não apenas o seu triunfo, mas também a ligação entre as duas pinturas[63].

Efectivamente, e não obstante algumas resistências historiográficas, aquela relação é perceptível e tem interesse para uma correcta interpretação da obra de Nuno Gonçalves.

Do mesmo modo, e tal como o tríptico da Batalha, também os Painéis apresentam um espaço algo sombrio, que simboliza a cela do Infante Santo. Em todo o caso, nas tábuas de Nuno Gonçalves, esse lugar já não está completamente encerrado, como o demonstra a projecção das sombras no pavimento, indicando uma abertura exterior que agora se combina com a luminosidade emanada da própria figura central.

---

as duas metades (S. Pedro/S. Paulo; S. Teotónio/Santo António); a proveniência da oficina de Nuno Gonçalves; e outros aspectos à frente indicados no texto principal, em capítulo dedicado ao altar.

63. Atente-se ainda que, no portal axial dos Jerónimos, D. Fernando aparece agrilhoado, segurando um livro e o cabo de uma alfaia agrícola, uma vez que durante o cativeiro fora obrigado a trabalhar. Também este aspecto indicia uma evolução simbólica do breviário para os Evangelhos, bem como do cabo (das correntes no tríptico, e da enxada nos Jerónimos) para o bastão de comando.

O ambiente não é fúnebre, mas de contemplação de um ressuscitado.

De facto, logo após o regresso das vísceras ainda em 1451, as cerimónias solenes tinham começado a realizar-se com "capas de borcado de cores alegres" (J.A. cap.42).

Esse sentimento pascal intensificou-se com o retorno do próprio corpo, simbolizando como D. Fernando vencera a morte, deixando assim o ataúde vazio[64].

As vestes que agora enverga são costuradas em forma de dalmática, símbolo de alegria, mas igualmente de pureza, tendo João Álvares realçado que o Infante Santo falecera casto (J.A. caps. 2, 5).

Nos dois painéis centrais, aparece igualmente com um rosto idealizado. Tal se deve à associação com S. Vicente, mas também evoca o próprio falecimento de D. Fernando, quando ficou com "tão alegre e bem assombrado rosto, que parecia uma visão angélica" (J.A. cap. 38).

De igual modo, a luminosidade que emana da figura central corresponde à crónica do antigo secretário do infante, cujo testemunho inspirou uma parte importante dos Painéis.

Efectivamente, no capítulo 42 é referido que o ataúde, quando ainda estava pendurado na muralha, irradiava uma inexplicável luz, que advinha do próprio corpo do mártir. Num outro episódio miraculoso, uma testemunha viu dentro daquela caixa um cadáver transfigurado numa pomba, o que obviamente faz associar D. Fernando ao Pentecostes e a todo um contexto pascal de ressurreição do corpo e de mensagem do Espírito Santo.

Não deixa de ser significativo que Frei João Álvares lembre o Infante Santo quase como um Jesus Cristo, algo bem evidente quando relata os discursos que D. Fernando pôde endereçar aos seus com-

64. O ataúde vazio seria claramente exagerado caso a figura central fosse apenas S. Vicente.

panheiros de cativeiro, tratando-se de autênticos sermões, muito à semelhança dos Evangelhos[65].

No capítulo 29, o antigo secretário cita uma passagem onde o Infante Santo se dirige aos outros prisioneiros portugueses como um messias na última ceia: "Vosoutros bem sabeis, que eu vos trouxe a este cativeyro, para me ajudardes a beber este caliz; escolhivos como quem vós sois, tanto meus amigos, e a mim conformes".

Na verdade, mais que uma hagiografia (vida de um santo), o relato de Frei João Álvares aproxima-se de um evangelho (vida de Cristo).

Nos Painéis, a luminosidade da figura central, que surge duplicada, inspirava a ressurreição do próprio ânimo português, nomeadamente através da cruzada e da reconciliação, conceitos que formam uma sequência.

Na tábua central da direita, a figura surge com um bastão de comando, sendo admirado por militares sob a protecção da Igreja, ali representada pelo arcebispo de Lisboa e outros prelados.

Os Evangelhos estão ainda fechados, pois a guerra não é um fim, mas o instrumento para alcançar a paz.

Justamente no grande painel da esquerda – o mais importante[66] – representa-se a concórdia.

Ao centro, o Livro está aberto numa passagem do Evangelho de S. João (cap. 14:28-31), que se transcreve na íntegra, pois os trechos ali parcialmente citados têm complemento na própria pintura: "Ouviram aquilo que eu disse: Deixo-vos mas volto outra vez para junto de vós. Se me tivessem amor, até se alegravam com a minha ida para

65. Veja-se por exemplo os capítulos 19, 29 e 35 da crónica de João Álvares.

66. Na perspectiva do espectador, a leitura deve ser efectuada da direita para a esquerda, correspondendo assim ao ponto de vista dos personagens dos Painéis, que encaram o espectador de frente, invertendo portanto as posições relativas. A mesma perspectiva espelhada encontra-se por exemplo na face ocidental do Convento de Cristo, em Tomar, onde se parte da guerra (à direita do espectador mas à esquerda da Janela) para alcançar a paz (à esquerda do espectador mas à direita da Janela).

o Pai, porque o Pai é mais do que eu. Disse-vos tudo isto, agora, antes que as coisas aconteçam, para que, quando acontecerem, acreditem em mim. Já não tenho tempo para falar muito mais convosco. Aquele que domina este mundo está quase a chegar. Ele não tem nenhum poder sobre mim, mas o mundo tem que saber que eu amo o Pai e que tenho feito aquilo que o Pai me mandou. Levantem-se! Vamos!".

Como já tem sido notado pela historiografia dos Painéis, o Livro ostentado tem relação com as tradicionais leituras nas missas de Pentecostes. Tal faz pleno sentido numa evocação de D. Fernando, que chegara a Fez nas vésperas daquela celebração e que, depois de morto, foi miraculosamente visto como uma pomba.

Agora, simbolicamente ressuscitado, apelava sobretudo ao restauro da unidade nacional e do prestígio do país, reabilitando a própria dinastia. A mensagem dos Painéis era apresentada na Sé de Lisboa, onde o corpo de D. Fernando esteve por tempo não quantificado, após chegar de Marrocos.

Seguidamente, D. Fernando deixaria os seus para ir junto do "Pai", também uma metáfora ao descanso final na Batalha, na Capela do Fundador, ou seja junto do pai D. João I, aquele que orientara o caminho em 1415, com a conquista de Ceuta.

A praça era um importante símbolo de prestígio dinástico, com repercussões internacionais, pois D. João I intitulara-se Senhor de Ceuta "por ser elle o primeyro dos Principes Christãos, que depois da geral destruição de Hespanha tomou e senhoreou esta Cidade em Africa" (J.A. cap.1).

Por outras palavras, os Avis eram o contrapeso ao gradual e consistente avanço otomano a Oriente.

Tal como o verdadeiro Espírito Santo, assim também o apelo à cruzada deveria ficar na alma dos vivos, uma vez que o mensageiro, depois de ressuscitado, voltaria entretanto para junto do "Pai".

O judeu

A complementaridade simbólica dos Painéis é notória na figuração de um judeu, que ostenta um livro com falsos caracteres hebraicos[67].

Incorporando e desenvolvendo a inteligente hipótese lançada há 40 anos por Charles Sterling, tratar-se-á do Antigo Testamento, aberto numa passagem profética equivalente à do citado Evangelho de S. João, ao centro dos Painéis.

Está portanto implícita uma hierarquia dos Testamentos bíblicos, bem como um escalonamento religioso e social, que remete o judeu para o limite do painel menos importante de todo o conjunto, uma vez que, do ponto de vista das figuras centrais, é o que se encontra mais à esquerda.

Porém, cabe destacar a estranha inclusão desse judeu, opção improvável numa obra que pretende celebrar a unidade e a força do poder cristão.

Na verdade, tal como o mouro no painel ao lado, também este judeu não pretende representar a respectiva comunidade ou fé, mas neste caso retratar aquele que fora o elo de ligação entre o cativo D. Fernando e o seu país.

Efectivamente, durante o cárcere em Fez, era um intérprete, um "turgimão" judeu, quem levava as cartas do Infante Santo e trazia as dos seus familiares, que os mouros não permitiriam contudo que fossem entregues ao prisioneiro (J.A. cap.24).

Segundo o relato de Frei João Álvares, o judeu chegou inclusivamente a traduzir as verdadeiras intenções de D. Fernando, contornando a censura dos mouros e aquilo que o obrigavam a escrever.

Desta maneira, ainda que D. Fernando tivesse pedido aos familiares

67. Os caracteres fantasiosos moderavam o controverso carácter judaico deste personagem. Por seu lado, a estrela avermelhada de "seis pernas" que a figura leva ao peito era de uso obrigatório no século XV para os judeus, mandando as Ordenações Afonsinas que estes as usassem "acima da boca do estômago", como já há muito foi realçado pela historiografia dos Painéis (Cortesão, etc.).

que entregassem Ceuta para que fosse colocado em liberdade, tal era apresentado pelo judeu como sendo o resultado de pressões, e que a real intenção seria a de que os portugueses não pactuassem com os mouros.

Frei João Álvares refere ainda "que secretamente levava o Judeu por assinado do Infante qual devesse ser a resposta [negativa] que os Embaixadores [de Portugal] haverião de dar" (J.A. cap.26).

Assim, aquele intérprete surge como o elemento que, talvez convenientemente, justificava e absolvia os familiares de Avis pelo suposto abandono do Infante Santo, tornando ainda mais compreensível a sua inclusão nos Painéis.

A este propósito, aquando de um dos seus regressos a Fez, o judeu chegou mesmo a ser temporariamente detido, suspeito de conivência com os portugueses, de transmitir mensagens secretas e até de conspirar a fuga do ilustre prisioneiro.

Frustrado com as respostas chegadas de Lisboa, o rei de Fez mandaria reunir os companheiros de cárcere do Infante Santo, obrigando-os a "tosquiar" as barbas de todos os judeus que viviam na cidade, implicando assim os portugueses num castigo vexatório para a comunidade hebraica daquela praça moura (J.A. cap.34).

Este facto poderá explicar a presença nos Painéis de um judeu barbeado a ostentar um livro religioso.

Desta forma, na pintura de Nuno Gonçalves, a figuração daquele "turgimão" constituiu um reconhecimento, tal como ao evadido português imediatamente a seu lado, e ao mouro no painel seguinte. Por ter legitimado a decisão de não entregar Ceuta, com base nos autênticos desejos de D. Fernando, ao judeu foi dado um papel que permite a sua inclusão na obra, complementando a mensagem cristã de S. João com uma equivalente do Antigo Testamento.

Portanto, com o respectivo Livro, o judeu reforçava a mensagem de cruzada dos Evangelhos. Visto exclusivamente por este prisma, o

"turgimão" é associável também ao culto de S. Vicente, um dos principais símbolos para os portugueses que combatiam os mouros.

Em todo o caso, a presença do judeu nos Painéis era de tal modo forte e potencialmente controversa que foi necessário atenuá-la com a representação de uma outra figura, exuberantemente trajada de carmesim e que mostra uma relíquia[68].

Assim se cristianizou com sucesso este problemático painel lateral, hoje conhecido como "da relíquia".

A relíquia

Um dos vários problemas suscitados pelos Painéis reside na identificação da peculiar relíquia na última tábua da direita.

A este respeito, têm sido adiantadas diferentes hipóteses, que se podem agrupar em duas interpretações essenciais: ou um tecido rígido (como um osso); ou um tecido flexível. Na verdade, a imagem sugere as duas possibilidades.

Para uma explicação consistente, em primeiro lugar é necessário atender às principais formas de apresentação das relíquias sagradas. Os pequenos fragmentos, como uma falange ou um dente, ficavam habitualmente visíveis em recipientes de vidro embutidos em relicários com a forma de crucifixo, por exemplo; já os fragmentos maiores eram, muitas vezes, dados à veneração completamente fechados em relicários opacos.

O caso figurado nos Painéis sugere a última situação, não apenas pela dimensão da relíquia, mas também pelo modo de apresentação, acusando uma mostra excepcional aos olhos do público.

Estando os Painéis na Sé de Lisboa, junto do sarcófago que encerrava as ossadas do padroeiro de Lisboa, a primeira leitura remete para

68. Como avançou T. Castello Branco, faz efectivamente sentido considerar essa figura como um vereador da cidade de Lisboa.

um parte do espólio vicentino, agora revelado. Neste contexto, aventou-se a possibilidade de estar representado um osso do crâneo, embora sempre com reservas. Efectivamente, alguns aspectos parecem contradizer essa hipótese, incluindo as arestas suturais demasiado pronunciadas e a aparente flexibilidade de pelo menos parte da peça.

Assim, embora insinuando uma relíquia vicentina, é muito possível tratar-se de uma imagem triangular construída propositadamente para ser a síntese das relíquias de S. Vicente, de Santo António e do Infante Santo, resumindo os três cultos mais populares em Lisboa, e todos de algum modo relacionados com Marrocos.

Quanto a Santo António, representado numa tábua autónoma com o crucifixo de pregador, tornara-se um padroeiro informal da cidade de Lisboa, pelo que a sua integração no complexo altar vicentino faz inteiro sentido[69].

Note-se ainda que D. Jorge da Costa – o arcebispo evidenciado na tábua central da direita – fora sepultado em Roma, tendo na sua capela tumular as representações de S. Vicente e de Santo António, os símbolos de Lisboa.

Já a respeito do Infante Santo, o arcebispo dava-lhe grande importância, tendo inclusivamente acompanhado a expedição triunfal de 1471, que conquistou Tânger e vingou a memória do mártir.

Contudo, a sua exclusão do túmulo em Roma é compreensível, dado o carácter apenas informal da santificação de D. Fernando. Em todo o caso, este teve uma representação na igreja lisboeta de Santo António, o que realça novamente a ligação entre os cultos vicentino, fernandino e antonino[70].

69. Sobre o culto de Santo António, por exemplo a *Gazeta de Lisboa* refere em 1833 (n.º 178) uma procissão de agradecimento pelo fim de uma epidemia, tendo o cortejo incluído a "Relíquia de Santo António, sahindo da Igreja d'Este ao Rocio, voltando em torno delle com direcção á Sé".

70. Sublinhe-se que o culto de Santo António não pode ser dissociado do franciscanismo em geral, por sua vez profundamente ligado a Évora, de onde aliás viera D. Jorge da Costa para assumir o arcebispado de Lisboa, sendo constantes as rela-

A reconciliação

O provável carácter compósito da relíquia, bem como o engenhoso expediente para incluir o judeu nos Painéis, revelam bem a capacidade de harmonização que perpassa da obra de Nuno Gonçalves. Tal é visível ao nível dos recursos simbólicos, mas sobretudo no próprio conceito fundamental da pintura: que a conciliação pode e deve ser obtida através da cruzada.

Esse espírito está bem patente na tábua central da direita, onde o Infante Santo se dirige ao irmão D. Pedro, que é lembrado não apenas como o guerreiro que ajudara a tomar Ceuta em 1415, mas também como o regente que foi, sendo-lhe concedido apoiar apenas um joelho.

O gesto do Infante Santo expressa quer o perdão indirecto do próprio Afonso V, quer a estima e proximidade entre os irmãos D. Fernando e D. Pedro.

Corroborando isso, atente-se a uma outra representação com evidentes semelhanças, concretamente na *Genealogia do Infante Santo D. Fernando*, onde as figuras estão legendadas[71]. Um de bastão e o outro de armadura e arma, demonstram uma notória afinidade, ao passo que o infante D. Henrique aparece noutro plano, desligado daquela relação.

De volta à obra de Nuno Gonçalves, e ainda no mesmo painel, no lado contrário do infante D. Pedro surge o seu filho, também já falecido. Enverga uma cota de armas muito idêntica à do pai, embora em tom verde, lembrando a sua antiga condição de mestre da Ordem de Avis.

O elo familiar encontra-se no chão, simbolizado por uma corda em forma anelar, sendo este apenas um dos significados deste elemento.

ções entre estes vectores espirituais.

71. O original encontra-se na British Library, podendo a imagem em questão ser conferida por exemplo na revista *Oceanos*, n.º 26, p.47 (1996).

Ainda relativamente a esses dois personagens, também os respectivos barretes são idênticos, embora o do filho de D. Pedro, também chamado D. Pedro, ostente uma peça de joalharia, em alusão ao título de rei de Aragão que veio a assumir, por via materna[72]. Esse facto levou-o a entregar os cargos portugueses, razão pela qual a espada não tem fios ornamentais e a cota de armas está parcialmente desapertada.

Entre esses títulos destacava-se precisamente o mestrado de Avis, que seria incorporado no património do Príncipe Perfeito.

O aspecto de inferioridade que Pedro V de Aragão apresenta nos Painéis não é casual e tem um objectivo simbólico.

Num segundo plano, acima do infante regente e do seu filho encontram-se outras figuras de destaque, cabendo neste momento referir que não se tratam de meros soldados.

Efectivamente, neste tempo ainda não fazia sentido destacar baixas patentes, nem mesmo como exaltação de humildade. Como exemplo, a propósito dos caídos ao serviço do monarca, Rui de Pina distinguia os "fidalgos" dos "da outra gente"[73], sendo que por vezes estes últimos nem sequer eram contabilizados como baixas.

De toda a composição percebe-se o carácter aristocrático das figuras ali representadas, designadamente pela existência de verdadeiras armaduras, pela aludida peça de joalharia num dos barretes, ou mesmo pela decoração das lanças, por exemplo.

Aliás, aquele tipo de lança curta e lâmina característica surge como um símbolo de protecção e lealdade ao próprio rei, como se pode ver nas duas representações de Afonso V na mesma tapeçaria do "Desembarque", da colecção de Pastrana[74].

72. D. Pedro era filho do infante D. Pedro e de Isabel de Urgel, a qual tinha ligações familiares à Casa Real de Aragão.

73. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.163.

74. Aquela arma é designada por Cortesão como uma lança de assalto, embora se perceba nos Painéis a utilização com um cariz simbólico, ainda mais evidente na referida tapeçaria. Note-se ainda que os panos de Pastrana tinham sido na reali-

Nos Painéis, a representação do antigo regente D. Pedro com a lança, enquanto protector do rei, faz pleno sentido numa narrativa reconciliatória, sendo igualmente lógica a subtracção da sua espada, com a qual matara diversos soldados das hostes reais no confronto de Alfarrobeira, onde o infante perdera a vida[75].

Por sua vez, no painel central da esquerda encontra-se a explicação para este destaque dado aos familiares próximos da falecida Isabel de Coimbra, esposa de Afonso V.

Isabel

Considerando os dois grandes painéis centrais, as figuras que se encontram ajoelhadas em primeiro plano são, da direita para a esquerda: D. Pedro, antigo mestre de Avis e rei de Aragão; o infante D. Pedro, que fora regente de Portugal; o rei Afonso V; e finalmente a rainha Isabel de Coimbra.

Naturalmente, a rainha surge simbolicamente frente a Afonso V, o qual desde a morte da mulher, em 1455, não contraíra novo casamento. O pintor dá-lhe a direita da figura central, o que não deixa de ser um factor valorativo pois, nas representações de casais reais, normalmente é o monarca quem ocupa esse lugar[76].

Tratava-se da filha do infante D. Pedro, que tanto pedira ao rei para que perdoasse a suposta rebeldia de seu pai e lhe desse funeral condigno na Capela do Fundador, na Batalha.

---

dade descobertos e publicados em 1906, por Elias Tormo, como se referiu no estudo *Reynaldo dos Santos – a cultura artística*..., 2010, bem como na dissertação de 2004, que lhe serviu de primeiro ensaio. Embora desconhecendo-a, aquela referência tinha sido determinante para que Reynaldo e J. de Figueiredo fossem informados em 1915 da existência das tapeçarias em Pastrana.

75. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.121. Por outro lado, a lança também era utilizada pela aristocracia, como por exemplo no episódio do conde de Abranches, em Alfarrobeira (Idem, cap.122).

76. Apenas a título de exemplo, veja-se a representação de D. Manuel e de D. Maria no portal axial dos Jerónimos, ou a conhecida pintura do casamento do mesmo rei com D. Leonor.

Na sua crónica, Rui de Pina destacou como, após a morte de D. Pedro, o jovem monarca resistira às constantes pressões da Corte e manteve o casamento com Isabel de Coimbra, isto devido ao "muito amor e grande affeição" que lhe tinha. Acrescenta que Afonso V deu grande atenção a Isabel, tratando-a "como até seu tempo nunca o foi outra Rainha"[77].

À semelhança da infortunada relação entre o antigo monarca D. Pedro I e D. Inês de Castro, as fontes parecem confirmar uma profunda ligação entre Afonso V e Isabel de Coimbra, não obstante as ameaças da política cortesã.

Em 1455 tudo parecia melhorar aquando do nascimento de D. João, o "Príncipe Perfeito".

Contudo, a felicidade seria muito breve. Volvidos poucos meses, a rainha adoeceu gravemente e acabaria por falecer apenas com 23 anos de idade, mencionando Rui de Pina como então se falava que a enfermidade poderia ter resultado de uma "peçonha", talvez preparada pelos "inimigos de seu padre"[78].

Independentemente dessa possibilidade de envenenamento, a referência era esclarecedora quanto ao ambiente que se vivia na Corte.

Chorando profundamente a morte de Isabel, o rei deu-lhe o maior funeral "que até então por Rainha d'estes reinos se fizera"[79].

Cumprindo o desejo que a mulher sempre lhe manifestara, o monarca procurou consolidar a reconciliação efectiva e simbólica da dinastia de Avis, depositando no príncipe João a esperança de um novo começo. Ver-se-á que tal poderá ter sido prometido por Afonso V no leito de morte da rainha, naturalmente preocupada que o filho sobrevivesse às contendas aristocráticas.

Nos Painéis, o papel materno de Isabel de Coimbra está bem paten-

77. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, caps.78, 87.
78. Idem, *ibidem*, cap.137.
79. Idem, *ibidem*.

te ao tocar no ventre e ao abrir a primeira saia vermelha, deixando visível uma verde, alusão aos Avis, cor que o rei também enverga[80].

Na sequência de uma cuidada e precavida política de reconciliação interna, Afonso V consolidaria essa coesão vingando os tormentos da rainha pelas desavenças e intrigas palacianas, apontando àquela que parecia ser a origem de todos os males de Avis: Tânger.

Rui de Pina escreveu como esta cruzada unificou as diversas facções aristocratas, dissipando "ódios e dissensões" entre vários nobres do reino, que deste modo "se reconciliaram"[81].

Acompanhado pelo príncipe herdeiro, o rei liderou a grande campanha de 1471, ostentando nos pendões "o rodízio de moinho com gotas de ágoa ao derredor espargidas", o qual "tomara El-Rei pela Rainha D. Isabel, sua mulher"[82].

Este símbolo está profusamente representado nas célebres tapeçarias que retratam as conquistas marroquinas. Após a conquista de Arzila, imediatamente Tânger preferiu render-se, desiludindo Afonso V, desejoso de ali infligir a sua justiça.

Considerando o símbolo da campanha marroquina, tomado "pela Rainha D. Isabel", e que consistia numa roda de nora que lançava gotas de água em seu redor, será lógico considerar que sintetizasse a vida de sofrimento de Isabel de Coimbra e a vingança do rei viúvo. Acompanhando aquele "rodízio" estava a divisa "já mais", ou seja, "nunca mais", numa alusão às tragédias familiares que se pretendiam redimidas[83].

Neste panorama, a figura do Infante Santo revestia-se de especial importância, pois tratava-se do símbolo maior do desastre de 1437, mas que também podia ser uma referência para a redenção dinástica.

80. O padrão das vestes de Afonso V é muito semelhante ao fundo dos quadros individuais para o altar vicentino da Sé de Lisboa (S. Pedro, S. Paulo, etc.), e por sua vez próxima do padrão da cortina do tríptico da Batalha.

81. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.163.

82. Idem, *Ibidem,* cap.177.

83. Damião de Góis, *Crónica do Príncipe D. João*, cap.48.

O centralismo

Nos Painéis, atrás da rainha, encontra-se de pé uma outra, também já falecida e agora chamada a este acto de reconciliação: Leonor de Aragão, mãe de Afonso V, à qual o infante D. Pedro tomara a regência e fizera exilar em Castela.

Era a viúva de D. Duarte, que assinava frequentemente como "Rainha Triste", sentimento agravado com o recolhimento em Toledo a que fora obrigada.

Esta era a imagem que Afonso V guardava de sua mãe, a qual homenageia no seu luto o ausente rei D. Duarte[84].

Com um rosto que traduz a sua amargura, tem sido confundida com uma idosa que de facto não era, embora tivesse aproximadamente o dobro da idade de Isabel de Coimbra[85].

Leonor deixa contudo um discreto mas afectuoso sorriso ao rei, seu filho, o qual lhe devolve o olhar e a homenageia ajoelhado, ao mesmo tempo que o faz à figura central.

Pouco depois da trasladação do corpo do infante D. Pedro para a Batalha, Afonso V mandou fazer o mesmo relativamente aos restos mortais de sua mãe, contribuindo para a reconciliação simbólica da dinastia.

À frente de Leonor de Aragão encontra-se o infante D. Henrique. Comparando as duas figuras, a do infante foi concebida de modo a surgir menorizada, o que sublinha a posição da rainha-mãe.

Em todo o caso, relativamente a D. Henrique, é de notar que reforçara o seu prestígio na Corte de Afonso V, tendo pouco antes de

84. Esta (aparente) ausência é lógica pois, embora Tânger fosse a origem das tragédias dos Avis, as discórdias que pediam reconciliação surgiram verdadeiramente e com gravidade após a morte de D. Duarte, em torno dos direitos de regência. É este o período da infância de Afonso V (cf. ainda a este propósito: Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.90).

85. A imagem preparatória subjacente demonstra como o rosto final foi pintado mais marcado e grave, com óbvias conotações simbólicas.

morrer sido decisivo na conquista da praça de Alcácer-Ceguer.

O próprio cognome "O Navegador" elevava D. Henrique a um estatuto quase régio. Tal como o epíteto de D. Dinis, por exemplo, o do infante era obviamente metafórico, sintetizando uma determinada estratégia económica e política, neste caso assente na expansão ultramarina, cuja implementação requeria particular peso institucional.

Exemplificando o prestígio de D. Henrique, note-se que, aquando do nascimento do príncipe D. João, o infante acompanhou o herdeiro do trono à pia da Sé de Lisboa, para que recebesse o baptismo pelo bispo de Ceuta.

O outro acompanhante nesse acto cerimonial foi D. Fernando, irmão de Afonso V. Tratava-se também de um infante poderoso, encontrando-se nos Painéis imediatamente ao lado de D. Henrique, mas na outra tábua central, de armadura e lança.

Quanto ao "Navegador", foi ele quem igualmente conduziu as cerimónias de trasladação do corpo do irmão D. Pedro para a Batalha. Este é um ponto importante, pois não se quis um evento demasiado sombrio, pelo que se ordenou às mulheres que não vestissem de negro, mas de "tinto".

Nas mesmas exéquias, também D. Henrique ia "vestido não de dó preto, mas d'aluz escuro", conforme registou Rui de Pina[86].

Esta questão é também fundamental para compreender como a própria homenagem ao Infante Santo, prestada nos Painéis, não é exactamente de luto, mas de circunspecta homenagem.

Portanto, nas duas tábuas centrais, o "tinto" está presente em peças de vestuário de vários personagens.

Por outro lado, essa evocação também homenageava serenamente os próprios membros de Avis, redimidos das desavenças do passado pelo Infante Santo. Na verdade, quando os Painéis foram pintados,

86. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.137.

apenas Afonso V e o seu filho D. João se encontravam vivos. Eram eles quem preparava o relançamento da dinastia.

Precisamente neste contexto, o príncipe João surge junto do infante D. Henrique, do qual herdara o mestrado da Ordem de Cristo e a missão de vir a ser o grande organizador da empresa ultramarina, o mesmo é dizer também da cruzada, agora elevada a verdadeiro instrumento de coesão nacional.

De facto, para evitar novas contendas, o "Príncipe Perfeito" deveria concentrar em si as qualidades e os meios outrora dispersos. Portanto, desde cedo o príncipe começou a trabalhar precisamente nas tarefas de gestão ultramarina, sendo que nos Painéis apresenta já o vermelho da Ordem de Cristo e a espada conquistada em 1471.

Assim, naquele lugar dos Painéis, D. Henrique simboliza a passagem de testemunho para o príncipe D. João, no qual se depositava a esperança de um reinado perfeito e restaurador, expectativa sublinhada pela iluminação especial do seu rosto[87].

De todos os personagens desta tábua, é ainda D. João quem se encontra mais próximo do eixo dos Painéis[88].

Neste contexto, compreender-se-á melhor uma leitura espelhada dos caracteres na bota do príncipe: "YZAbel DCCQ", ou em português corrente: "Isabel, conforme prometido"[89].

Não obstante as discordâncias quanto à interpretação histórica, é

87. Além do filho D. João, também a falecida esposa Isabel de Coimbra e a mãe Leonor de Aragão mereceram uma iluminação que sobressai dos restantes elementos, e que se aproxima da luminosidade da figura central, o que realça a especial e óbvia importância dessas figuras para o monarca.
88. Este aspecto indicia a disposição original das seis tábuas em ligeiro semi-círculo, acompanhando aliás a forma absidial da própria capela. Do mesmo modo, o facto de os Painéis representarem a cela do Infante Santo sugere também a disposição em arco, sublinhando o carácter de reclusão inerente à obra.
89. Cf. A. Salvador Marques, "Painéis de S. Vicente de Fora" – (paineis.org), texto *on-line* consultado em Fev. de 2011. Desde já note-se que faz efectivamente sentido considerar que o nome de "YZAbel" tem inscrito o valorativo "Abel", implicando um Caim. Contudo, esta questão deve ser reformulada, não em torno de D.

justo reconhecer que a leitura paleográfica não só está correcta como é clara, e o facto de surgir espelhada insere-se na lógica simbólica dos Painéis.

Quanto ao significado, tal corresponde efectivamente ao cumprimento de uma promessa, mas não de doação da obra. Trata-se do compromisso do rei à própria Isabel de Coimbra, relativo à reconciliação familiar e tendo no centro a protecção e afirmação do herdeiro, motivo pelo qual aquela mensagem surge associada ao jovem.

No mesmo sentido reconciliatório, compreende-se o destaque dado ao infante D. Pedro no outro painel central, cuja morte violenta fora sentida pela filha Isabel como se da sua própria se tratasse, conforme referiu Rui de Pina[90].

Note-se ainda que o corpo do antigo regente havia sido deixado por sepultar durante alguns dias, agravando o dramatismo da situação.

Propondo-se redimir os episódios trágicos e desprestigiantes da Casa de Avis, a obra de Nuno Gonçalves evoca um sentimento de unidade, constituindo igualmente uma dedicatória à afligida Isabel de Coimbra, demonstrando-lhe postumamente como a promessa de Afonso V estava enfim cumprida, como rei e como pai.

Reunindo portanto um casal que a morte separara, os Painéis não deixam de constituir uma recriação dos túmulos alcobacenses de D. Pedro I e D. Inês de Castro.

Contudo, não obstante um evidente saudosismo, a grande pintura também celebra a esperança na preservação da unidade por parte do futuro rei, nomeadamente através da cruzada e da empresa ultramarina.

O patrono de toda esta dinâmica é o personagem que surge como um guia nos dois painéis centrais.

Henrique, mas de D. Pedro, irmão de Isabel de Coimbra (a quem "YZAbel" diz efectivamente respeito), como à frente será desenvolvido.

90. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.126.

O vicentino Infante Santo

Como foi citado, o capítulo 14 do Evangelho de S. João termina com um evidente apelo: "Levantem-se! Vamos!".

Se esta parte final não chega a surgir nos escritos visíveis do Livro ao centro dos Painéis, está contudo traduzida no gesto que domina a grande tábua da direita, onde D. Fernando convida D. Pedro a levantar-se, simbolizando não só a sua reabilitação, mas também o reerguer do ânimo nacional.

No contexto da época, tal representava um apelo à cruzada, que permitia, por um lado, consolidar a unidade nacional, como se pode ver no painel central da esquerda, e por outro a defesa e expansão do cristianismo, sob a correspondente tutela da Igreja, como se observa na outra tábua central.

Neste âmbito, tal como o Infante Santo, também S. Vicente era um símbolo da cruzada, sendo ainda o padroeiro de Lisboa e dos marinheiros.

Reforçando esse paralelismo, Frei João Álvares chega mesmo a destacar como "as aves tinham reverencia aquelle corpo santo" de D. Fernando, suscitando óbvias analogias com S. Vicente (J.A. cap.42).

Nos Painéis, aquela fusão também pode ser encontrada no bastão de comando de D. Fernando, que representa igualmente uma estilização da palma de S. Vicente.

Esta comunhão entre as duas figuras leva a que os Painéis não transmitam apenas um sentimento de "veneração" a um santo do passado remoto, como era S. Vicente, mas também a "homenagem" a um familiar próximo, como se pode observar na postura do próprio rei Afonso V.

A sobreposição entre o informal santo D. Fernando e S. Vicente é reforçada pela proximidade entre as suas histórias, o que se demonstra ainda noutras pinturas que complementavam o altar vicentino da Sé.

De facto, igualmente saídas da oficina de Nuno Gonçalves, destacavam-se as tábuas de S. Vicente amarrado a uma coluna e a uma cruz em aspa, sendo de mencionar como Frei João Álvares relatara que, após a morte de D. Fernando, os restantes prisioneiros foram objecto de grandes represálias, um dos quais inclusivamente amarrado a uma cruz em aspa (J.A. cap.41).

Aliás, os fundos dessas pinturas complementares apresentam um panorama invulgarmente despojado, que combina com a cela representada nos Painéis. É mesmo praticamente idêntico ao exterior da cela que se pode ver numa gravura[91].

Também importante é o facto das tábuas representarem S. Vicente amarrado a uma coluna e a uma cruz, pois são martírios conceptualmente associados ao próprio Cristo. Assim, tal como D. Fernando, também o padroeiro de Lisboa tem uma conotação cristológica.

Desta forma, no painel mais à esquerda, um monge branco segura um madeiro, o qual, além de sugerir emblemas vicentinos e fernandinos[92], também evoca a cruz de Cristo, símbolo último de martírio. Aliás, esse monge leva uma cruz bordada no barrete.

Por seu lado, aquela pintura que representa S. Vicente amarrado à coluna, mostra um rosto com evidentes semelhanças ao da figura duplicada nos Painéis[93]. Contudo, não é verdadeiramente idêntico, uma vez que, nos Painéis, além do padroeiro de Lisboa também se figurou D. Fernando.

Reforçando esta perspectiva, dever-se-á atender à representação dos nimbos, tipo de auréolas que envolvem as cabeças de figuras com especial importância religiosa.

---

91. Cf. imagem na *História da Arte Portuguesa*, 2.º vol., Círculo de Leitores, 1995, p.273 (secção superior esquerda da gravura).

92. Nomeadamente: a cama de pregos em que foi supliciado S. Vicente; a prancha que salvou um monge, por milagre vicentino; e a tábua onde foi retirado D. Fernando da sua cela, já morto, para exposição pública na muralha.

93. A parte sobrevivente da pintura que representa S. Vicente na cruz em aspa não inclui a totalidade do rosto do santo, embora deixe perceber que seria certamente igual à do atado à coluna.

Esta questão já foi debatida entre os defensores das teses vicentina e fernandina, embora com argumentos que devem ser reequacionados. Assim, nas tábuas da coluna e da cruz em aspa, S. Vicente surge com nimbos fechados, designadamente com uma circunferência que delimita e corta as linhas que irradiam da cabeça[94].

Contudo, nos Painéis, a figura central surge com nimbos abertos, ou seja, apenas com os raios que emanam da cabeça, sem a circunferência delimitadora.

Uma vez que todas estas obras saíram da oficina de Nuno Gonçalves para o altar vicentino, é obviamente desconexo que a mesma figura surja representada de modos diferentes, a menos que, nos Painéis, represente em simultâneo outro personagem: D. Fernando[95].

De facto, considerando o contexto histórico da época, não faz sentido incluir, por exemplo, Santo António de Lisboa numa tábua complementar do altar vicentino da Sé e excluir o Infante Santo, então no auge da sua popularidade e considerado um factor decisivo de mobilização para a cruzada.

Contudo, seria impossível integrá-lo na série dos "Santos", que também acompanhava os Painéis na Sé[96], uma vez que isso implicaria o uso de atributos idênticos aos dos oficialmente canonizados, sendo o tipo nimbo o caso mais evidente. Aliás, o mesmo se verificaria na capela tumular do arcebispo D. Jorge da Costa, onde ficou excluído o mártir de Avis.

Portanto, para que o "Infante Santo" não ficasse omisso ou menori-

94. O mesmo pode ser verificado nas tábuas que representam os santos. Relativamente ao fragmento da pintura que figura S. Vicente na cruz em aspa, é perceptível uma parte do nimbo fechado. Por último, note-se que os nimbos "opacos" são apenas uma variante dos "fechados", não devendo ser introduzidos nesta questão.

95. Parece incongruente argumentar que os nimbos ficaram abertos nos Painéis para não tapar as faces atrás. Basta conferir a obra para excluir essa hipótese, que mesmo a existir seria resolvida com ligeiros reposicionamentos dos personagens.

96. Sobre esta questão veja-se a nota 62 do presente estudo, bem como as considerações seguintes no texto principal, relativas ao altar vicentino.

zado na Sé de Lisboa, templo maior da cruzada portuguesa, torna-se natural uma solução de compromisso nos próprios Painéis, fundindo D. Fernando e S. Vicente. Aqui se atribuiu um nimbo próprio e que não é confundível com o do autêntico S. Vicente amarrado à coluna e à cruz em aspa, nem com os dos outros quatro santos nas restantes tábuas complementares, representando S. Pedro, S. Paulo, S. António e S. Teotónio.

Ainda neste contexto, note-se que os nimbos fechados destes santos são menos elaborados que os nimbos também fechados de S. Vicente amarrado à cruz em aspa e à coluna, demonstrando uma compensação pelo facto de, nos Painéis, o padroeiro estar modificado e não em exclusividade.

A composição do altar

Verificando as diferentes obras elaboradas para o altar vicentino, elas dividem-se em dois grandes núcleos. A um nível inferior e em primeiro plano para o público, estavam os Painéis, cujas seis tábuas se encontravam à frente das colunas que sustentavam o relicário dourado[97].

Por seu turno, num plano superior e mais recuado ficava uma estátua de S. Vicente, com os atributos clássicos: a nau em miniatura e a palma. Do lado esquerdo da escultura ficava a pintura com o mesmo santo amarrado à cruz em aspa, e no lado contrário a tábua com o mártir preso à coluna (veja-se a orientação dos ladrilhos).

O facto de S. Vicente estar amarrado a uma cruz e a uma coluna dá-lhe uma dimensão cristológica, o que se relaciona com as tábuas imediatas em cada lado: S. Pedro e S. Paulo.

Pormenorizando, do lado da cruz em aspa estavam hierarquizados S. Pedro e S. Teotónio, o primeiro santo português e antigo prior de

97. A indicação de que os Painéis estavam na parte inferior do altar é dada por um códice encontrado no Rio de Janeiro, que será pormenorizado noutro passo.

Santa Cruz de Coimbra. Por seu turno, do lado do martírio na coluna, destacavam-se S. Paulo e Santo António, outro importante santo português.

Portanto, as duas metades totalizam seis tábuas e apresentam entre si relações de contraste: num lado, S. Pedro (com as chaves do Paraíso) e S. Teotónio (com o báculo) representam uma dimensão mais institucional da Igreja; já no lado oposto, S. Paulo (com uma espada) e Santo António (com o crucifixo de pregador) simbolizam uma vertente mais operativa e evangelizadora do catolicismo.

Não obstante, existiam também relações de correspondência entre os dois lados: S. Pedro e S. Paulo eram os "pilares" da Igreja, enquanto S. Teotónio e Santo António sintetizavam uma dimensão nacionalista do cristianismo, notando-se até uma proximidade fonética entre estes dois nomes.

Todo este conjunto superior formava uma estrutura que, no centro, distinguia S. Vicente, tornando indiscutível a sua identificação como o patrono do altar.

Como a evocação de S. Vicente se fizera de modo inquestionável na parte superior da capela (na estátua e nas tábuas da cruz em aspa e da coluna), os Painéis, na parte inferior, estavam assim libertos para uma representação mais ambígua e popular, pois aqui não se encontram atributos exclusivamente vicentinos, permitindo efectuar uma sobreposição fernandina.

Isso pode ser verificado por exemplo na corda colocada no pavimento, e que representa: a corda que surgiu no mar, permitindo trazer as relíquias de S. Vicente; e a corda que pendurou o corpo de D. Fernando na muralha de Fez. Complementarmente, simboliza ainda o elo entre as duas figuras ajoelhadas (D. Pedro e seu filho, também D. Pedro); e a unidade nacional, nomeadamente pela disposição circular, que será depois replicada na escultura manuelina, por vezes percorrendo o perímetro de monumentos inteiros, caso da Torre de Belém, por exemplo.

Em suma, observa-se que nos Painéis não existe um único símbolo vicentino que não possa ser também fernandino. Tal explica-se pelo facto desta pintura integrar o complexo mecanismo simbólico do altar vicentino, que inclui outras obras.

As Ordens

Pela forma, os Painéis transmitem uma clara imagem de conciliação, a qual também se encontra, não por acaso, no próprio conteúdo da obra.

De facto, Afonso V mandou reconstituir simbolicamente a família desavinda dos Avis, celebrando o consolidar da governação que legaria ao Príncipe Perfeito, com a aristocracia unificada em torno de um projecto imperial além-mar.

Desde cedo que o futuro rei fora educado para gerir a empresa ultramarina, tendo como modelo inspirador o tio-avô D. Henrique. Dele herdou a Ordem de Cristo, à qual juntou a Ordem de Avis, símbolo da própria dinastia e do seu "santo", D. Fernando.

Se antigamente a Ordem de Avis estivera na órbita da castelhana de Calatrava, tornara-se entretanto independente e nacionalista. Logo com D. João I, o próprio escudo nacional fora colocado sobre a cruz verde de Avis, deixando visíveis as quatro extremidades.

Esta Ordem apresentava uma relevante dimensão militar e, sobretudo, espiritual. Na verdade, o infante D. Fernando chegara mesmo a colocar reservas quando lhe foi atribuído esse mestrado, por se tratar de bens da Igreja (J.A. cap.9).

Toda esta questão é igualmente visível nos Painéis, sobretudo pelo modo como são figuradas as três grandes Ordens existentes em Portugal: Avis, Cristo e Santiago.

Relativamente à de Cristo, a sua importância já fora sublinhada com a presença de D. Henrique na mais importante das seis tábuas.

Não obstante, foi a Ordem de Avis que mereceu, como se verá, o maior realce nos Painéis, sendo portanto necessário dar algum destaque à de Santiago, que simbolicamente era a menos importante, em larga medida pelas suas ligações a Castela.

Esta compensação é realizada no painel dos "cavaleiros" (2.º à direita), onde representantes das três Ordens contrabalançam o exotismo étnico do mouro, tal como, na tábua ao lado, a exibição da relíquia atenua a intensa figura do mensageiro e intérprete judeu.

Assim, relativamente àqueles três cavaleiros, em primeiro lugar é destacado o de Santiago, na correspondente cor púrpura, depois o de Cristo, a vermelho, e finalmente o de Avis, a verde.

Cada um tem uma espada que simboliza a sua condição, juntamente com as respectivas bainhas e correias[98].

As espadas têm nos punhos fios ornamentais que repõem a hierarquia das Ordens: com fios escuros a de Santiago; com fios de prata a de Cristo; e com fios de ouro a de Avis.

Este é o simbolismo principal da tábua, considerando a sua leitura na perspectiva vicentina, onde representantes das Ordens comparecem à veneração do santo padroeiro de Lisboa.

No entanto, o mesmo painel encerra uma interpretação autónoma, construída por sobreposições e alterações. Para um esclarecimento preciso, importa contextualizar este assunto recorrendo primeiro a uma outra figura já mencionada.

98. Estas correias autónomas, apresentando orifícios e botões metálicos, permitiam suportar com grande versatilidade as bainhas das espadas na cintura ou a tiracolo, com fivelas ou enganches. Ao enrolar-se a correia ao longo da bainha, como era hábito para a apresentação simbólica da arma, os orifícios ou botões ficavam necessariamente desalinhados, como se vê no caso dos cavaleiros de Cristo e de Santiago (o de Avis tem-na a tiracolo). Já o rei e seu filho utilizam apenas as espadas com as bainhas.

O evadido e peregrino

Caracterizados por uma intencional ambiguidade, os simbolismos compósitos não são raros na pintura dos séculos XV e XVI, criando e combinando mensagens morais e até lúdicas[99].

Nestes contextos, apenas o artista, os encomendantes da obra e outras poucas pessoas compreenderiam a metáfora dissimulada dentro da mensagem principal.

Para o efeito, podiam utilizar-se duplicidades de significados inerentes a objectos, atributos ou até poses, por exemplo.

Tal pode ser verificado na representação do evadido português, figurado com aspecto miserável junto ao ataúde, e que está por esta via associado à narrativa fernandina.

Não obstante, igualmente tiveram razão os defensores da tese vicentina, que ali viram um peregrino, depreendendo tratar-se de um episódio miraculoso relativo a S. Vicente.

Assim, o dito peregrino teria cegado após furtar um fragmento de osso que pertencia às relíquias do padroeiro de Lisboa, apenas recuperando a vista quando procedeu à devolução.

Portanto, a figura é deliberadamente ambígua.

Se a intenção fosse representar inequivocamente um peregrino, ter-se-ia colocado um símbolo no barrete ou no bordão, por exemplo, como aliás era hábito. No entanto, apenas é possível supor essa condição devido a uma protecção colocada no ombro e pescoço, protegendo esta zona de uma tira que, juntamente com o bordão, sugere a realização de longas viagens.

Já a relação com uma relíquia furtada é por sua vez insinuada pela

99. Para referir um caso mais conhecido, veja-se como Miguel Ângelo, nas pinturas da Capela Sistina, introduziu e adaptou com pequenas alterações fisionómicas figuras do seu tempo e das suas próprias relações, valorizando-as ou aviltando-as.

proximidade com a figura de carmesim e com o ataúde vazio[100].

Em todo o caso, de modo hábil, Nuno Gonçalves deixa em aberto que aquele suposto peregrino, aliás demasiado miserável para tal, é igualmente um evadido que ajudou a transportar o ataúde do Infante Santo. À primeira vista parece inclusivamente que carrega a caixa, e que o "bordão" está bifurcado na extremidade, facilitando o furtar do ataúde.

A operação não deveria ter sido difícil, uma vez que o corpo estava mumificado, encontrando-se as vísceras já em Portugal.

Neste sentido, nos Painéis, a proximidade com a relíquia sugere também a dimensão fernandina, reforçada com a presença do judeu.

Por fim, o evadido chega ao ponto de apresentar uma postura reverencial, de quem foi levado perante Afonso V para explicar e garantir o retorno do corpo de D. Fernando.

Os quatro infantes

Se a simples manipulação de atributos e poses permitia realizar sobreposições e duplicar significados, outro recurso utilizado à época passava por ligeiras alterações da própria fisionomia de certos personagens, integrando-os discretamente nas obras para expressar mensagens paralelas.

Neste aspecto, a qualidade de retratista sobressai ainda mais, o que pode ser observado no painel dos "cavaleiros".

Efectivamente, já foi sugerido[101] que os quatro personagens princi-

100. Apesar da forma concreta do ataúde reportar directamente a narrativa fernandina, aquela peça não deixa de evocar, por sobreposição, a trasladação das relíquias vicentinas, confirmando a regra geral dos Painéis.

101 Cf. A. Salvador Marques, "Painéis de S. Vicente de Fora" – (paineis.org), texto *on-line* consultado em Fev. de 2011. Antes, também D. Markl considerara avulsamente que a figura em primeiro plano na tábua dos "cavaleiros" seria D. Henrique, não fazendo contudo sentido opô-lo ao personagem de chapeirão, na tábua central da esquerda.

pais nesse painel representam os célebres quatro infantes da "Ínclita Geração", que se encontram na Capela do Fundador, acompanhando os pais D. João I e Filipa de Lencastre.

Porém, e no contexto do que aqui tem sido exposto, tal não pode ser visto em sentido literal, isto é, o objectivo não é retratar oficialmente e de modo realista os infantes, mas autonomizar uma mensagem fortemente simbólica e psicológica.

Na verdade, observa-se que os três cavaleiros das Ordens e o mouro foram concebidos de modo dúplice, fundindo-os com os quatro infantes.

Neste horizonte, tome-se em primeiro lugar o caso do mouro, que na verdade não retrata fielmente o sobrinho do governante de Fez, que Frei João Álvares refere ter logo voltado a terras marroquinas. Em vez disso, o pintor inspirou-se no próprio retrato de D. Fernando no antigo tríptico da Batalha, emprestando-lhe agora traços étnicos e um capacete militar mourisco.

Com estas alterações, criou-se nos Painéis um personagem que era suposto não ser imediatamente reconhecido como o Infante Santo.

Assim, ainda no velho tríptico para a Capela do Fundador, representa-se de facto D. Fernando, com indubitáveis traços europeus. Ao relacionar-se a cor do cabelo e da barba com a figuração na *Genealogia* da British Library, não será de excluir que este filho da inglesa Filipa de Lencastre (Lancaster) fosse aproximadamente ruivo.

Não obstante, nos Painéis surge transfigurado no papel do mouro de Fez, inclusivamente ao nível étnico. Não fará sentido considerar que pretende ser uma representação directa do Infante Santo, ou que olha no sentido oposto por estar morto, pois na mesma tábua encontram-se outras figuras já falecidas. Ainda é menos consistente apontar que tal se deve à sua condição de mártir, pois isso valer-lhe-ia outro estatuto, e não ser secundarizado nessa tábua lateral.

Em alternativa, tal se deve precisamente à intenção em velar a sua

identidade, aproveitando a representação do mouro que organizara a fuga de Fez com o ataúde, isto na sobreposição fernandina.

Já na leitura vicentina, aquela figura surge imediatamente como um "cavaleiro" mouro sem espada, que olha para o lado contrário de S. Vicente, tal como o peregrino pecador que lhe roubara uma relíquia.

Por fim, considerando a totalidade do artifício simbólico, é aquele dos quatro irmãos que morrera longe da Corte, em terras da mourama. As três figuras em baixo, além de representarem as Ordens, encarnam de modo dissimulado os restantes infantes que também acompanham o pai na Capela do Fundador, com pequenas variantes nos retratos. As próprias cores surgem baralhadas, dificultando deliberadamente as respectivas identificações, embora deixando pistas.

Logo abaixo do mouro, o cavaleiro vermelho de Cristo também representa o infante D. João, até agora não evidenciado pois, além de ter falecido ainda antes de D. Fernando, caracterizou-se por ser um personagem consensual, com pouco ou nenhum envolvimento nas contendas aristocráticas. Fora-lhe atribuído o mestrado de Santiago, aqui representado pelo barrete num tom púrpura.

Do mesmo modo que o "mouro", também D. João surge modificado, tendo-lhe sido dado retrato realista na grande tábua ao lado. Neste caso, Nuno Gonçalves aproximou provocatoriamente as duas imagens.

Na verdade, ocorre com os infantes o mesmo que com a própria figura central, que surge duplicada, com uma dimensão de comando militar (bastão dourado) e outra mais solene (Evangelhos abertos).

Assim, naquele painel central, D. João surge enquanto guerreiro, tendo Frei João Álvares referido como este infante, se não participara na conquista de Ceuta por ser muito novo, ali fora depois defender a praça aquando de um cerco mouro (J.A. cap.15).

Era portanto um cruzado de pleno direito, e a sua colocação neste ponto da tábua central obedece a um objectivo muito preciso.

Entretanto, de regresso ao painel dos "cavaleiros", D. João tem a seu lado o reabilitado D. Pedro, com semelhanças à figura que apoia um joelho na tábua central da direita. Também aqui se nota a relação entre a postura institucional e a de guerreiro.

No painel dos "cavaleiros", D. Pedro encarna o representante de Avis, simbolizando a relação próxima que tinha com D. Fernando.

Esse contudo não era o seu mestrado, sendo o respectivo título demonstrado por um colar inspirado nos da Ordem britânica da Jarreteira, a que D. Pedro pertencia.

Finalmente, em baixo, o motivo principal de todo este esquema.

O penitente

Como cavaleiro púrpura está D. Henrique, com semelhanças ao retrato que surge no painel central da esquerda. Ali, junto do Príncipe Perfeito, "O Navegador" é o homem de Estado, mestre da Ordem de Cristo e mentor da expansão ultramarina, cujo legado teria continuidade directa no príncipe D. João.

Ao morrer, D. Henrique foi lembrado como o grande impulsionador das descobertas, desde logo pelas "ricas e fertiles ilhas da Madeira, que foram as primeiras que no mar Oceano estes reinos tiveram, e assi d'hi em diante outras muitas de que elles e a christandade toda muito bem e proveito recebem"[102].

A coincidência entre este retrato e o da *Crónica dos Feitos da Guiné*, depositada em Paris, corrobora que a representação do painel central é a oficial[103].

102. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.144.

103. Relativamente às dúvidas suscitadas pela imagem desta *Crónica* em Paris, a explicação mais lógica é a da inclusão de uma imagem copiada de Nuno Gonçalves, o grande pintor português. Em todo o caso, note-se desde já que este retrato "oficial" na grande tábua da esquerda não implica uma figuração "realista", conforme se desenvolverá nas últimas páginas deste estudo.

Por seu lado, no painel dos "cavaleiros", D. Henrique apresenta-se penitente. É o homem que organizara com graves deficiências a expedição militar de 1437, que deixou D. Fernando em terras marroquinas, e que depois, mais fiel ao projecto ultramarino que ao irmão prisioneiro, não apoiou D. Pedro quando este defendeu a entrega de Ceuta[104].

Em todo o caso, não se trata efectivamente de um homem caído em desgraça na Corte, onde aliás sempre teve influência e mereceu respeito.

É antes a representação de um homem inquietado pela sua consciência, e que por isso mandara pintar o tríptico evocativo do irmão para a Batalha, bem como patrocinou o regresso das vísceras. Quando estas chegaram à Capela do Fundador, o infante D. Henrique ajoelhou-se, abriu o pequeno relicário, e beijou esses restos, numa clara demonstração do seu sentimento (J.A. cap.42).

Por isso, D. Henrique está em baixo e em primeiro plano, sendo o único ajoelhado na direcção da figura central, que também representa o seu irmão agora ressuscitado. Com as mãos juntas, repete com outra força a contrição que já se perspectiva no painel central.

Deve sublinhar-se que esta representação não pretende aniquilar a figura de D. Henrique. Pelo contrário, resguardando-o, expressa-lhe a penitência e dor de alma testemunhadas pelo próprio Frei João Álvares, a quem "O Navegador" pedira que recuperasse as vísceras.

Esta é mais uma demonstração de como os Painéis não se resumem a uma mera reunião de personalidades que se limitam a venerar ou S. Vicente, ou o Infante Santo, ou mesmo uma simples fusão dos dois. Muito mais que isso, trata-se de toda uma estrutura complexa mas lógica, onde constantemente se duplicam e articulam significados com vista ao prestígio da dinastia de Avis, reunificada em torno do

104. Ao contrário dos irmãos João e Pedro, Henrique está representado neste painel na sua vertente militar, e não institucional, aspecto simbolizado pela ausência de luvas. No desenho preparatório estava inclusivamente de capacete militar.

seu "santo", bem como do padroeiro de Lisboa e dos navegadores.

A profunda dimensão psicológica empregue no painel dos "cavaleiros", que no fim exalta ainda mais D. Fernando, está assim adaptada e moldada a uma representação das Ordens, que aparentava ser relativamente directa.

Os pescadores

Ao considerar-se a mensagem original do painel dos "cavaleiros", que evoca as três Ordens, a de Avis aparenta surgir apenas em terceiro plano. Embora os fios das espadas reponham a hierarquia, a efectiva contrapartida é realizada na tábua correspondente do lado oposto, dita "dos pescadores", à esquerda para o espectador, mas à direita das figuras centrais.

Aqui se representa a vertente espiritual da Ordem cujo mestrado pertencera ao Infante Santo, figurando-se os frades de S. Bento de Avis. As redes que levam aos ombros destacam aqueles religiosos, elevando-os ao estatuto simbólico de apóstolos[105].

Neste contexto, a presença do ataúde vazio no outro lado dos Painéis reforçava a analogia pascal entre os ressuscitados Cristo e D. Fernando, este último anunciando que o caminho da salvação nacional residia na cruzada.

Também já se referiu o modo como o Infante Santo se dirigira aos companheiros de cárcere, de uma forma que lembra os sermões de Cristo aos seus discípulos. Precisamente nesse painel dos "pescadores" surge Frei João Álvares, frade de Avis, apóstolo e evangelista da vida do Infante Santo, e que chegou ao cargo de Prior Geral da Ordem de Avis.

Frei João Álvares vira as costas àquele espaço, que simbolicamente representa o cárcere de Fez, onde estivera até ser mandado resgatar

105. Como é óbvio, a ausência das redes no desenho preparatório não implica, sequer, que este elemento não fizesse parte do projecto simbólico original.

com sucesso pelo infante D. Pedro.

As vestes combinam o verde de Avis com o branco dos cistercienses, com os quais os frades de Frei João Álvares tinham uma importante relação histórica e espiritual, que remontava às origens da Ordem, quando ainda se encontrava associada à castelhana de Calatrava.

Se esta última ligação era algo que se desejava suprimir por motivos nacionalistas, já a relação com os cistercienses era prestigiante.

Paralelamente, note-se ainda que a Ordem de Avis tem um profundo vínculo com Évora, tal como os franciscanos, igualmente associados às tentativas de missionação em Marrocos e aos martírios de cristãos em terras islâmicas. A relação entre essas duas correntes religiosas fica bem patente neste painel.

Atrás de Frei João Álvares, também com as redes, encontra-se o seu criado Rui Vasques, que muito apoiara o Prior Geral de Avis no processo que, embora não tenha culminado na canonização, permitiu em todo o caso algum reconhecimento papal ao Infante Santo, nomeadamente a instituição de uma capela na igreja lisboeta de Santo António[106].

No entanto, também esta tábua dos "pescadores" não se limita a uma única leitura, e mais uma vez, como sistematicamente acontece nos Painéis de Nuno Gonçalves, está sobreposta uma interpretação vicentina.

Neste aspecto ganha pertinência a opinião de que ali estejam representados membros de uma confraria piscatória algarvia, que tinha a seu cargo o pequeno templo no cabo de S. Vicente[107].

---

106. Sobre esta questão veja-se: A. Almeida Calado, *Frei João Álvares*, sep. *Boletim da Biblioteca da U. Coimbra*, vol.27; e Daniel Lacerda, *Isabel de Portugal, duquesa de Borgonha*, Presença, 2010.

107. Cf. P. Pereira, *Enigmas – Lugares Mágicos de Portugal*, C.írculo de Leitores, vol. IV, p.120. Esta vertente é reforçada pelo rosário de vértebras de peixe segurado por um franciscano, tendo Jaime Cortesão referido que esses rosários ainda podiam ser encontrados nas comunidades piscatórias suas contemporâneas.

Naturalmente que, apenas por si, essa comunidade não justificaria tamanho destaque nos Painéis, nem estabelece uma relação com os cistercienses no painel ao lado. No entanto, isso é realizado pela sobreposição dos frades de Avis, utilizando-se um artifício simbólico que demonstra a intenção em dissimular a natureza dúplice da obra.

Na realidade, os dois trajes verdes pintados neste painel não apresentam a mesma qualidade: o da frente é mais cuidado e em nada lembra o de um efectivo pescador; pelo contrário, a figura em segundo plano apresenta vestes mais grosseiras, que não se adequam a um importante frade de Avis.

A originalidade consiste em colocar a figura que representa a comunidade piscatória vicentina com as vestes de melhor qualidade e em primeiro plano, pois a obra de Nuno Gonçalves destinava-se ao altar vicentino da Sé de Lisboa. Por seu lado, Frei João Álvares surge com as vestes menos nobres, mas que se ajustavam ao seu estatuto simbólico de apóstolo de D. Fernando.

Contudo, à figura trajada de verde e branco que surge em primeiro lugar deu-se um rosto propositadamente andrógino, que insinua uma face feminina. De modo indirecto, encobre-se quase perfeitamente Frei João Álvares no contexto de um casal de pescadores.

Este expediente encerra uma questão mais profunda, e que explica a postura devocional do frade de Avis relativamente a essa enigmática figura da frente. Na verdade existira uma mulher que, no fim da vida, apoiou grandemente Frei João Álvares, recebendo-o primeiro na sua Corte, e apoiando-o depois nos esforços em Roma para canonizar o Infante Santo.

Tratava-se da duquesa Isabel de Borgonha, tia de Afonso V e irmã do próprio mártir D. Fernando, bem como dos restantes infantes da Ínclita Geração.

Pelo seu casamento com o duque de Borgonha, entretanto falecido, a portuguesa Isabel tornara-se uma das mulheres mais poderosas da Europa, pois a abastada Flandres fazia parte dos territórios que su-

perintendia, facto que contribuiu grandemente para as privilegiadas relações culturais e económicas entre Portugal e as cidades flamengas.

Isabel de Borgonha fora próxima de D. Fernando, e em sua homenagem fizera-se inclusivamente retratar pelo famoso pintor van der Weyden envergando um traje inspirado na cortina do irmão, tábua hoje exposta no Museu Getty de Los Angeles[108].

Comparando o rosto figurado nos Painéis com o retratado por van der Weyden, a identificação de Isabel de Borgonha é evidente.

Agora septuagenária, a duquesa deu todo o apoio à iniciativa de canonizar D. Fernando, pois era particularmente considerada pelo papa Paulo II.

O processo parecia bem destinado, mas as intenções ficariam comprometidas com a morte desse papa em 1471, sucedendo-se nesse mesmo ano o falecimento da própria duquesa, aqui homenageada. O gesto de Frei João Álvares é de benção e quase veneratório, faltando-lhe apenas unir as mãos.

Nesta secção dos Painéis, Isabel de Borgonha fazia o contraponto espiritual à tábua equivalente do outro lado, onde estavam os quatro infantes, seus irmãos.

O modo inesperado como a duquesa surge no respectivo painel dos "pescadores", mantendo-se assim velada até à actualidade, reforça a intenção de cifrar também a identidade dos irmãos na tábua dos "cavaleiros".

Em suma, tanto pela vertente dos frades de Avis como pela dos pescadores vicentinos, completamente entrelaçados, este segundo painel do lado esquerdo representa uma perspectiva espiritual.

Porém, a tábua do extremo realçará ainda mais essa dimensão.

---

108. Sendo um dos principais especialistas em grandes composições retabulares, van der Weyden (1400-1464) poderá ter sido uma das referências para Nuno Gonçalves, relativamente ao qual não se pode excluir uma permanência na Flandres.

Os monges brancos

Não por acaso, o painel mais à esquerda é dominado por monges cistercienses. Encontram-se sem o estreito escapulário negro, obrigatório nas tarefas quotidianas, mas que deveria dar lugar apenas à cógula branca em situações de maior solenidade.

Estes monges apelavam à pureza da religião, abstendo-se de interferências nos negócios da política institucional, o que os aproxima dos franciscanos.

A este propósito, note-se que, no século anterior, o rei D. Pedro I escolhera o mosteiro cisterciense de Alcobaça para receber o seu túmulo e o de Inês de Castro. Assim, com os clérigos brancos, o infeliz casal tinha a garantia de um repouso eterno, entregue apenas a Deus e definitivamente longe das discórdias cortesãs.

O único envolvimento nos assuntos políticos residia justamente no apelo à cruzada, sendo de relevar que o grande dinamizador dos cistercienses, Bernardo de Claraval, dera um mote decisivo para o lançamento das cruzadas medievais.

Neste aspecto, merece destaque o facto de, ainda em tempos da construção da nacionalidade, D. Afonso Henriques ter doado aos cistercienses as terras de Alcobaça, consolidando o domínio cristão nos territórios recém-conquistados. Este acto contribuiu grandemente para o reconhecimento papal do novo Estado, e insere-se na mesma lógica do transporte das relíquias vicentinas para Lisboa.

A representação dos cistercienses nos Painéis adequava-se ao objectivo reconciliador e mobilizador subjacente à obra, depositando-se em Afonso V e no seu filho a missão de concentrar o poder e liderar a nação, conferindo à Igreja um papel justificativo, mas complementar.

Significativamente, o arcebispo D. Jorge da Costa surge em destaque no painel central da direita, junto com as altas autoridades do clero regular. Por um lado, trata-se de uma distinção, mas por outro é de

notar que essa deferência é prestada na tábua onde não está o rei.

Na verdade, no painel onde se encontra Afonso V, o clérigo mais importante (de pé, aproximadamente ao centro e de mãos juntas), é o franciscano Frei João de S. Mamede, confessor do próprio monarca. Está secundado por um outro franciscano, tal como, no outro lado, o arcebispo tem a assistência de um prelado de barrete que segura o báculo, muito provavelmente Gil Esteves.

Este aspecto reforça a perspectiva de um certo clero próximo do rei, menos institucional e que não lhe faz sombra.

Por aqui se revela outra utilidade da duplicação da figura central nas tábuas maiores, pois caso se tratasse apenas de uma imagem, mandariam os cânones artísticos que o poder religioso se colocasse à direita (à esquerda para o espectador), relegando o rei e sua família para o lado menos importante.

De modo original, Nuno Gonçalves contorna esta questão aproveitando o desdobramento da figura central, embora conceda à Igreja o extremo direito dos Painéis (na perspectiva dos personagens), precisamente com a representação dos cistercienses.

Efectivamente, estes monges representam uma Igreja circunscrita aos assuntos de fé, apesar de respeitosamente ligados à Casa de Avis através da aludida ramificação, a que pertencia Frei João Álvares. Essa ponte está bem patente em toda a metade esquerda da obra de Nuno Gonçalves.

A preferência pelos cistercienses representa uma opção consensual e que se adapta a uma filosofia que combina S. Vicente e D. Fernando. Caso se retratassem beneditinos, estar-se-ia a evidenciar o Mosteiro da Batalha e, por esta via, a realçar demasiado D. Fernando; caso se figurassem regrantes agostinianos, colocar-se-ia ênfase no Mosteiro de S. Vicente de Fora, especificamente dedicado ao padroeiro de Lisboa.

Os alcobacenses surgem portanto numa conveniente posição neutra,

servindo as duas leituras.

Por outro lado, reforçando o espírito de conciliação que vigora nos Painéis, faz sentido integrar um argumento da tese vicentina, nomeadamente que o monge de cabelo comprido e barbas representa Frei Sancho, um cisterciense salvo por intervenção miraculosa de S. Vicente. Assim, quando estava prisioneiro dos mouros, o monge pôde escapar do navio graças a uma providencial prancha de madeira, a qual segura nos Painéis[109].

Contudo, a deliberada pouca clareza desse madeiro remete, como referido, também para o desdobramento de significados: a prancha do dito monge; a tábua onde se carregou o corpo recém-mumificado do Infante Santo; a alusão à cama de pregos de S. Vicente; e a própria cruz de Cristo.

Ao juntarem-se três monges brancos, a obra de Nuno Gonçalves ganha harmonia inclusivamente numa perspectiva estética. De facto, é assim estabelecido o equilíbrio com o outro extremo, onde predomina a exuberância do vereador que, trajado de carmesim, ostenta a relíquia. Já do ponto de vista religioso, os brancos de Cristo fazem ainda o contraponto ao incómodo judeu e suas vestes negras.

Note-se ainda que os cistercienses apresentam diferentes tonalidades de branco, indicando uma hierarquia, tal como os fios decorativos nas espadas do painel dos "cavaleiros".

Assim, o branco mais intenso ostentado pelo monge ajoelhado em primeiro plano acusa responsabilidades acrescidas no Mosteiro de Alcobaça.

Segue-se um cisterciense em posição intermédia, acompanhado pelo terceiro monge que denota o branco mais escurecido dos três, o que está ligado não só ao facto de ter estado cativo (o que também explica o longo cabelo e barbas), mas também por este Frei Sancho ser cisterciense de uma casa catalã, e não portuguesa.

109. Segundo a pertinente identificação desta vertente por F. António Baptista Pereira.

Em consequência, esta hierarquia revela também uma prioridade nacionalista mesmo quanto aos mosteiros de Cister.

Dever-se-á notar ainda que, em Portugal, os cistercienses detinham uma importante função cerimonial, sendo responsáveis pela distribuição de esmolas em nome do rei, como notou Jaime Cortesão.

Esta informação constitui uma pista para o entendimento do papel do monge intermédio, bem como da figura que surge atrás de si, no canto superior esquerdo, segurando um objecto negro. A composição parece justamente relacionada com a tarefa de distribuição de esmolas, remetendo-se para um personagem secundário o encargo de segurar no dinheiro, mantendo a pureza cisterciense neste acto relacionado com a generosidade régia.

De modo directo e indirecto, os Painéis convergem para a dinastia de Avis, agora reconciliada com o seu passado recente e apresentando uma nova esperança nos sobreviventes Afonso V e Príncipe Perfeito, sob a égide do Infante Santo e de S. Vicente.

Embora partindo da trágica história de amor de um rei viúvo, os Painéis são uma obra essencialmente nacionalista, apostada na unidade do país em torno do monarca e do seu herdeiro, e que via na empresa ultramarina um garante de coesão.

Nesta lógica, no futuro se reconhecerá a justiça de atribuir à grande obra de Nuno Gonçalves uma designação mais apropriada, igual ou próxima de Painéis "de Avis", "da Conciliação" ou "de Portugal", sendo estes alguns exemplos que se mostram mais adequados que o actual e limitado título de "Veneração de S. Vicente"[110].

110. Deverá ser reforçado que o cunho nacionalista desta obra não implica uma congregação de classes sociais, nem uma representação alegórica do próprio país. Por seu turno, note-se que uma designação de "S. Vicente e Infante Santo" também não corresponderia satisfatoriamente à amplitude da pintura, que apresenta uma forte mensagem de coesão dinástica, a qual na verdade constitui o grande objectivo da obra.

O tributo

Resultando o personagem central de uma sobreposição idealizada, limitar a interpretação da obra apenas em torno ou de S. Vicente ou de D. Fernando implica descartar elementos fundamentais para a descodificação dos Painéis.

A este propósito, recupere-se um sermão com que Santo Agostinho exaltava o padroeiro de Lisboa, citação já publicada na defesa da tese vicentina: "O Santo mártir Vicente é vencedor absoluto: venceu nas palavras, venceu nos tormentos, venceu na confissão, venceu na tribulação… venceu… venceu depois de morto".

Não podia haver melhor evocação do Infante Santo D. Fernando de Avis.

Este mártir justificava a homenagem pois, fosse ou não o seu desejo, sacrificou-se até à morte pela manutenção de Ceuta, peça de grande importância estratégica na empresa expansionista, mas também simbólica, pois fora a primeira praça conquistada pelos portugueses.

O país estava assim em dívida para com D. Fernando, devendo por isso cumprir a aspiração que o mártir manifestara ainda em vida.

O cronista Rui de Pina foi claro ao indicar que o mártir "morreu santo, e com esperança de ser santo e bem aventurado"[111].

Também Frei João Álvares lembrou as palavras do seu antigo amo: "não podemos ter mor aventurança, que fazer-se de nosoutros memoria, aonde for notificada nossa virtuosa fama" (J.A. cap.28).

Precisamente, o antigo secretário dirigira-se a Roma para advogar a causa de D. Fernando. Com esse fim, apresentou-se também na cúria o respectivo processo.

Neste contexto, foi possível obter uma autorização local de culto, cuja principal expressão foi uma capela na Igreja de Santo António, evocadora da beatitude do infante mártir de Avis. Isabel de Borgo-

111. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.83.

nha, pouco antes da sua morte, ofereceu para o altar uma pintura, onde surgia o irmão Fernando, vestido de negro, acompanhado pelos pais D. João I e Filipa de Lencastre.

Entretanto desaparecida[112], esta pintura era o elo de ligação entre o tríptico da Batalha e os Painéis que Nuno Gonçalves haveria de pintar em breve.

De facto, naquela obra para o templo antonino, D. Fernando surgia ajoelhado perante o pai, o que corresponderá depois à passagem do Livro aberto ao centro dos Painéis, onde é afirmado ter-se cumprido as ordens do "pai", metáfora traduzível numa palavra: Ceuta.

No documento citado por Motta Alves, onde se descreve aquela pintura, é referido que D. João I estava vestido de preto, tal como D. Fernando, não sendo referidos grilhões ou outros atributos do seu martírio, o que prenuncia a futura obra para a Sé de Lisboa.

Em todo o caso, as expectativas quanto a uma canonização saíriam goradas, muito devido ao falecimento do papa Paulo II.

Em consequência, a santificação que a Santa Sé não reconheceu fê-la Nuno Gonçalves. Abandonando as vestes negras, D. Fernando surgiria finalmente em triunfo, ainda que associado a S. Vicente.

O facto de se apresentar nos Painéis com um barrete semelhante ao de outras figuras aristocráticas é apenas mais uma evidência daquela sobreposição, a que se juntam ainda outros indícios subtis[113].

Assim, o "Infante Santo" iria mesmo ser venerado pelos compatriotas na Sé de Lisboa.

112. Sobreviveu contudo uma descrição documental; cf. A. Motta Alves, *Os Painéis de S. Vicente num códice da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, ANBA, 1936.
113. Veja-se a modelação do vestuário da figura central duplicada, onde fica insinuada a presença simbólica dos grilhões que prendiam os tornozelos do infante.

As simetrias

Considerando a tradição artística da época, percebe-se a natureza versátil dos Painéis, particularmente expressivos quanto à capacidade de formular simbolismos compósitos.

Na verdade, a obra-prima de Nuno Gonçalves apresenta-se quase como um repertório de opções artísticas, quer para realçar determinadas mensagens, quer para tornar outras apenas subliminares.

Para o efeito, recorreu-se a imagens fiéis à realidade, e a outras com pequenas mas intencionais modificações, mas também à mesclagem e à idealização.

Embora aparentando um cenário de simples veneração de um santo, os Painéis encerram toda uma narrativa mais complexa, cuja descodificação exige também agilidade na leitura, tanto da autonomia como da interligação das seis tábuas e respectivos personagens.

O mais óbvio dos recursos simbólicos passa pela duplicação, como se pode verificar na figura central, mas também relativamente aos quatro infantes, embora nestes casos com alterações fisionómicas.

O mesmo princípio pode ser observado quanto ao príncipe D. João.

Já foi proposto[114] que o herdeiro de Afonso V, além de surgir junto do pai, aparece como que espelhado também no painel central da direita, no mais jovem dos guerreiros ali reunidos. Tal corresponderia a uma evolução para o futuro, uma vez que no painel da direita parece mais velho do que no da esquerda. Por outro lado, a pedra verde no peito do arcebispo insinua uma distinção do barrete do príncipe.

Esta é uma perspectiva que aponta no caminho certo, embora careça de algumas revisões e reenquadramento.

Assim, existe de facto um espelhamento, mas não evolutivo, e que envolve, na verdade, todos os personagens principais nos dois gran-

114. Cf. A. Salvador Marques, "Painéis de S. Vicente de Fora" – (paineis.org), texto *on-line* consultado em Fev. de 2011.

des painéis da obra, observando-se o mesmo nas quatro tábuas laterais. Desta forma, cada figura tem uma correspondência directa na tábua do outro lado.

O princípio é comum aos retábulos e pórticos. Como exemplo, na entrada para os Jerónimos é possível observar, perto dos limites laterais do portal, S. Pedro e S. Paulo em cada flanco. Nos extremos encontram-se o Infante Santo e S. Vicente.

Como foi atrás referido, a mesma lógica foi aplicada nas tábuas que encimavam o altar vicentino da Sé.

Esta realidade é também visível ao longo dos Painéis. Por exemplo, nas tábuas de cada extremo estão os dois "evadidos": à esquerda o monge cisterciense que fugira do navio mouro, enquanto no outro lado se encontra o português que escapou de Fez ajudando a transportar o ataúde do Infante Santo.

Nos mesmos painéis finais, o cisterciense intermédio, ligado à generosidade mas que não toca no dinheiro, faz o contrapeso ao judeu, ao passo que o monge em primeiro plano contrabalança a vertente política do vereador com a relíquia que representa os principais cultos lisboetas.

Ao considerar-se que esse monge ajoelhado, com as vestes num branco vivo, lidera os cistercienses, é coerente estimar que a figura de carmesim presida à vereação da cidade de Lisboa.

Passando às tábuas intermédias, o humilde franciscano que apoia os cotovelos no solo tem uma equivalência no penitente D. Henrique; Isabel de Borgonha equipara-se ao infante D. Pedro, altamente valorizado nos Painéis; Frei João Álvares ao infante D. João; e o criado Rui Vasques ao sobrinho do rei de Fez, reconhecendo-se o papel de ambos, embora a um nível subalternizado.

Nas grandes tábuas centrais, este princípio das correspondências é ainda mais importante. Em capítulo anterior já se referiu que o franciscano Frei João de S. Mamede, confessor de Afonso V, tem uma

equivalência no arcebispo D. Jorge da Costa, representando as duas faces de uma mesma Igreja.

Por seu lado, no canto superior esquerdo da tábua de Afonso V, surge uma figura logo identificada por José de Figueiredo como sendo o próprio Nuno Gonçalves, uma vez que este tinha um irmão, João Gonçalves, também pintor, e que surge imediatamente a seu lado nos Painéis. Por isso, Jaime Cortesão propôs que esse irmão tivesse colaborado na obra.

Em contrapartida, no canto superior direito do outro painel central, surge uma figura com um livro. Relativamente a esta, também há muito se aventou tratar-se de um retrato de Zurara, guarda-mor da Torre do Tombo e principal cronista do tempo de Afonso V, tomando a seu cargo obras como a *Crónica da Tomada de Ceuta* e a *Crónica dos Feitos da Guiné*.

Ao efectuar-se uma interpretação baseada em correspondências que são complementares, observa-se que se juntam as artes às letras na glorificação da dinastia de Avis, o que reforça aquelas identificações.

Acrescente-se ainda que, se no lado esquerdo estão dois pintores, é natural que no lado direito estejam dois cronistas, devendo a figura imediatamente ao lado de Zurara ser uma representação do antecessor e mestre nos cargos e na missão: Fernão Lopes. As posições relativas de ambos reforçam esta interpretação.

Do mesmo modo, o posicionamento dos outros dois personagens indicia de facto que sejam irmãos. Este aspecto poderá representar uma pista para compreender uma outra questão. Assim, além da inscrição na bota do príncipe, existe um monograma, agora na bota do próprio Afonso V, que igualmente tem suscitado discussão e interpretações diversas.

Uma das leituras mais sólidas aponta para uma síntese gráfica do apelido "Gonçalves". Se nos Painéis estão dois irmãos pintores, é possível que isso justifique a assinatura apenas com um apelido comum, embora a predominância caiba a Nuno Gonçalves, o artista

régio e aquele que foi elevado por Francisco de Holanda à condição de génio[115].

Em todo o caso, verificando ainda as imagens dos dois irmãos, não se poderá excluir a possibilidade de serem gémeos e, por esta via, perceber a origem da singular originalidade dos próprios Painéis.

Prosseguindo a comparação entre as tábuas centrais, cabe agora focar os personagens maiores. Afonso V, reconciliador e conquistador de Tânger, tem uma correspondência no redimido infante D. Pedro, um dos conquistadores de Ceuta, e relativamente ao qual se compreendeu a injustiça da sua morte. Este espelhamento é o símbolo mais evidente da reconciliação.

Já Isabel de Coimbra tem uma contrapartida no irmão D. Pedro, o qual, após ter sido amnistiado por Afonso V, foi protagonista de um episódio invulgar, mas importante para compreender a sua postura e o papel que lhe foi dado nos Painéis.

Assim, em 1463 D. Pedro tinha acompanhado Afonso V a terras marroquinas, aquando da infrutífera tentativa de conquistar Tânger. Durante as operações militares, duas galés catalãs ancoraram inesperadamente junto dos navios portugueses. Vinham buscar D. Pedro, para que fosse rei de Aragão.

De facto, D. Pedro era um dos possíveis pretendentes ao trono aragonês, por via da sua ascendência materna. Negociando secretamente com alguns partidários de Barcelona, ganhara apoios decisivos, mas nunca o revelou a Afonso V.

Agora, no norte de África, D. Pedro tem de explicar o facto ao perplexo rei português, e pedir-lhe autorização para que o deixe embarcar.

Para convencer Afonso V, alegou-lhe "muitas razões porque o deveria fazer, ao menos por fazer Rei um seu vassallo, que como sua

115. Em todo o caso, não pode ser excluída a possibilidade de o monograma ter sido concebido para ter uma leitura sobreposta, o mesmo se aplicando à inscrição na bota do Príncipe Perfeito.

feitura o havia sempre de servir e lhe obedecer"[116]. Por outras palavras, o monarca português teria um rei vassalo em Aragão.

Apesar das reservas, Afonso V acabaria por autorizar a ida de D. Pedro, mas não imediatamente, porque ainda o considerava necessário para as operações militares em curso. No entanto, os comandantes das naus catalãs anunciaram que iriam regressar de imediato. Para não perder a sua oportunidade, D. Pedro ainda pediu uma audiência a Afonso V, que lha recusou.

No dia seguinte, é comunicado ao rei português que, durante a noite, D. Pedro embarcara em direcção à Catalunha, deixando por escrito as suas razões, e que se prendiam com a existência de rivais ao trono de Aragão.

Note-se que D. Pedro, além de mestre de Avis, era também condestável, ou seja, chefe militar do exército. Como foi dito atrás, a lança curta que se vê nos Painéis também surge figurada na tapeçaria do desembarque em Arzila como um símbolo de protecção e lealdade ao rei, compreendendo-se assim porque este D. Pedro não apresenta tal arma, tendo pelo contrário uma cota de armas parcialmente desapertada e uma espada sem fios ornamentais.

Entretanto, após chegar a Barcelona, o agora Pedro V de Aragão governaria apenas durante três anos, acabando por ser deposto. Tuberculoso, morreu pouco depois.

Aos olhos dos portugueses fora um dissidente, enquanto para os aragoneses e catalães era tido como um vassalo estrangeiro, sendo aliás denominado por "condestable", cognome depreciativo considerando o seu título real.

O pintor Jaime Huget deixou-lhe um retrato, onde Pedro V de Aragão, então ainda monarca, surge encarnando um dos reis magos. São facilmente perceptíveis as semelhanças fisionómicas com o persona-

116. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.151.

gem dos Painéis de Nuno Gonçalves[117].

Não obstante, apesar de tudo, Afonso V mandou recuperar o irmão da infeliz rainha para a reconciliação dos Painéis, embora castigando-o com uma postura inferiorizada. Assim, marcava um contraste relativamente a Isabel de Coimbra.

Este facto permite uma explicação precisa da grafia "YZAbel", que surge invertida e espelhada na bota do príncipe, e que é na verdade relativa a Isabel de Coimbra, equiparada a um "Abel", pressupondo efectivamente um "Caim" – o próprio irmão D. Pedro.

Na mesma tábua central dos Painéis, passando para Leonor de Aragão, esta tem um espelho no infante D. João, que representa a abnegação e o desprendimento do poder.

Trata-se obviamente de uma valoração da mãe de Afonso V, que foi para o exílio a bem da paz nacional. Também o infante D. João havia sido exaltado pelo despego do mando, tratando-se de um "amigo do bem comum d'estes Reinos", como evidenciou Rui de Pina[118].

Por fim, o infante D. Henrique tem o seu reflexo no infante D. Fernando, irmão de Afonso V, e que se encontra imediatamente no painel ao lado.

D. Henrique adoptara este seu sobrinho como o filho que nunca teve, sendo que ambos se destacaram na conquista de Alcácer-Ceguer, em 1458.

Quando "O Navegador" faleceu, dois anos depois, foi D. Fernando quem conduziu o corpo do tio para a Batalha, tornando-se agora no infante mais poderoso do reino. No seu tempo, foi até considerado o nobre não coroado mais influente da Península Ibérica, tendo falecido em 1470, pouco depois de ter conquistado Anafé (Casablanca).

Na obra dedicada aos *Descobrimentos Portugueses*, Jaime Cortesão refere

117. "Tabla del Retablo del Condestable o de la Epifanía" – Palacio Real Mayor de Barcelona.
118. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.81.

que este "D. Fernando era de facto um Estado dentro do Estado", e que "competia em poderio e riqueza com o rei, seu irmão". Por isso, num apontamento irónico e quase lúdico, Afonso V e Nuno Gonçalves sonegaram-lhe o barrete[119].

Nas duas tábuas centrais, D. Henrique e D. Fernando surgem simbolicamente como protectores e modelos para o jovem príncipe D. João, que deveria encontrar na cruzada uma forma de coesão nacional.

O novo cruzado da gesta marroquina

Na grande tábua da direita, junto da figura central, o príncipe herdeiro D. João surge aí enquanto cruzado, pois participara na conquista de Tânger e Arzila, em 1471. Rodeiam-no outros personagens que contam as histórias gloriosas e infelizes da epopeia portuguesa em Marrocos ao longo do século XV: o infante D. Pedro, um dos conquistadores de Ceuta; o infante D. João, que ajudara a defender esta praça aquando de um cerco mouro; o infante D. Fernando (irmão de Afonso V), que colaborara na conquista de Alcácer-Ceguer e depois submetera Anafé; e finalmente D. Pedro, símbolo do desaire de 1463-64.

Ao centro, com um bastão de comando, a figura angélica do Infante Santo é o mártir da trágica expedição de 1437. Motiva agora a continuação da empresa expansionista, aceitando o seu próprio destino por Ceuta.

De facto, se Tânger fora durante décadas o símbolo do infortúnio dos Avis, Ceuta constituía o grande motivo de orgulho da dinastia. O cronista do reinado de Afonso V recorda como o monarca, após

119. A influência de D. Fernando era tal que Cortesão presumira-o como sendo a figura em primeiro plano que apoia um joelho (infante D. Pedro). Note-se ainda que as cabeças descobertas dos personagens principais liga-os de algum modo à humildade: D. Fernando, o poderoso infante; o monge intermédio, responsável pelas esmolas; o franciscano prostrado; o penitente D. Henrique; e o político com a relíquia sagrada.

conquistar Alcácer-Ceguer em 1458, se dirigiu pela primeira vez à histórica praça: "El-Rei viu e contemplou a realeza de Ceuta, e em sua grandeza, maravilhoso e forte assento, que seu avô [D. João I] com outra semelhante passagem ganhara". Contudo, Afonso V imediatamente ficara deprimido e diminuído, ao comparar esta grande cidade com a modesta praça de Alcácer-Ceguer que acabara de subjugar[120].

A inexpugnável Tânger surgia-lhe portanto, e cada vez mais, como um objectivo de vingança e de glória, a par das razões políticas, estratégicas e económicas.

Com esse propósito fora organizada a infeliz expedição de 1463, que terminaria no ano seguinte em completo fracasso.

Além do próprio condestável e mestre de Avis ter abandonado a campanha pelo trono de Aragão, só numa tentativa de assalto a Tânger morreram duzentos portugueses, e outros cem ficaram prisioneiros, incluindo diversos nobres. Comentou-se então como a cidade parecia uma inexpugnável sepultura de infantes de Portugal.

Na verdade, até a própria vida do rei estivera em risco[121].

Após este desaire de 1463-64, que quase lembrava o de 1437, Afonso V decidiu a futura organização de uma nova campanha militar, consideravelmente mais vasta e melhor organizada, e que tornaria inevitável a tomada de Tânger e ainda de Arzila.

Doravante, a preparação também se fez a um nível espiritual e simbólico, decidindo-se valorizar o culto de S. Vicente na Sé de Lisboa, bem como tentar a canonização de D. Fernando junto do papado.

Assim, congregavam-se não só armas, mas também ânimo e moral em torno dos dois maiores símbolos da cruzada portuguesa.

Em finais da década de 60 foi efectuado um teste militar. Após um prévio trabalho de espionagem, o irmão do rei comandou uma frota

120. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.139.
121. Idem, *ibidem*, caps. 153, 156.

à praça marroquina de Anafé, que depressa se rendeu.

No entanto, D. Fernando faleceria pouco depois, vítima de doença.

Por seu turno, em 1471 o príncipe D. João contraía matrimónio com D. Leonor, passo importante para a afirmação institucional do futuro rei. Agora que atingia os 16 anos de idade, faltava-lhe apenas ser investido cavaleiro por méritos militares.

No contexto dos preparativos finais para a grande campanha militar, por diversas vezes foi enviado Vicente Simões para espiar Tânger e Arzila, detectando possíveis pontos de desembarque.

O plano de invasão começou a ser traçado, e logo "o primeiro desejo e movimento d'El-Rei foi ir sobre Tangere". Contudo, acabaria por ser convencido a ocupar primeiro Arzila, por motivos estratégicos, e daí passar imediatamente a Tânger[122].

Ainda em 1471, estavam enfim prontos os meios logísticos que foram sendo reunidos em Portugal e na Flandres, onde era governante Isabel de Borgonha, tia do rei português.

Com quase quinhentas embarcações de guerra, a frota de Afonso V era agora a mais poderosa do seu tempo. No entanto, pouco antes da largada, verificou-se um episódio sugestivo, quando doze "naos grossas" portuguesas que vinham da Flandres foram capturadas por corsários ingleses, responsabilizando-se "Baroique" (Warwick), um importante aristocrata com responsabilidades governativas em Londres.

A indignação generalizou-se em Portugal, tendo Afonso V sido persuadido a enviar primeiro a sua poderosa armada para destruir a de Inglaterra.

A situação apenas foi resolvida quando chegou o anúncio de que o aristocrata em causa não só estava afastado do poder como tinha

122. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.137. Efectivamente, note-se que Tânger está localizada entre Ceuta e Arzila. Com a conquista desta última, Tânger ficaria isolada entre duas poderosas praças portuguesas. A mesma lógica tinha sido considerada com a subjugação de Anafé, a sul de Arzila.

entretanto falecido, e que o próprio Eduardo IV de Inglaterra pretendia a paz, ordenando a restituição das naus e respectiva mercadoria[123].

Assim, a armada de Afonso V pôde zarpar finalmente em direcção a África, levando como pendão o rodízio com gotas de água, em homenagem à falecida rainha, conforme já mencionado.

Arzila foi conquistada, Tânger rendeu-se, e o príncipe D. João foi feito cavaleiro.

Por todo este contexto, compreende-se a inclusão do Príncipe Perfeito no painel dos cruzados, mas sem que isso implique uma evolução histórica linear, uma vez que todos os acompanhantes militares estavam já falecidos.

No entanto, nesta tábua, o príncipe parece efectivamente mais velho que no painel central ao lado. Tal deve-se ao facto de, ali, junto de Afonso V, o herdeiro surgir num retrato sobretudo idealizado.

De rosto luminoso, cabelo clareado e face angélica, propositadamente parecida com a da figura central, o "Príncipe Perfeito" é aqui isso mesmo. É a demonstração de como a promessa a Isabel de Coimbra estava cumprida, tendo Afonso V feito do filho um cavaleiro, um cruzado e um herdeiro seguro de um país reconciliado e coeso.

Neste aspecto, os Painéis de Nuno Gonçalves, que tanto devem à tradição gótica, denotam igualmente a influência do emergente Renascimento e dos seus cânones e metáforas de perfeita beleza.

A juventude idealizada do Príncipe Perfeito levara a que Jaime Cortesão lhe atribuísse apenas doze anos, e Jorge Segurado ainda menos, situando por isso os Painéis em meados da década de 60. No entanto, a espada e o correspondente estatuto de cavaleiro obtido em 1471 denunciam o carácter simbólico daquela figuração, remetendo a obra para outra cronologia.

123. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.139.

Em contrapartida, no painel da direita está a representação realista do herdeiro, e que prenuncia o conhecido retrato de Toledo.

Portanto, aquela dupla figuração do príncipe não corresponde a um *antes* e a um *depois*, mas a uma representação idealizada e outra realista.

Nesta tábua dos cruzados, o Príncipe Perfeito tem o seu barrete cosido, simbolizando como a sua futura coroa estava reconciliada.

É também neste sentido que deve ser compreendida a sua posição avançada e a pedra verde no peito do arcebispo, a qual de facto sublinha visualmente a realeza do jovem príncipe[124].

As oito pérolas que rodeiam essa esmeralda reportam as outras tantas figuras maiores que, nas duas tábuas centrais, se reúnem em torno da figura santa e do príncipe D. João.

Como parece óbvio, essa esmeralda verde alude à dinastia de Avis agora recomposta, bem como a um episódio narrado por Rui de Pina: ao partir-se uma "rica esmeralda" durante a gravidez de Isabel de Coimbra, Afonso V "a confortou com esperanças de cobrar por ella um filho, e assim foi". Nascera o Príncipe Perfeito, herdeiro do trono e garante da independência nacional[125].

Toda a complexa arquitectura simbólica dos Painéis está desenhada com absoluto rigor, fazendo desta, no mínimo, uma das obras conceptualmente melhor trabalhadas do seu tempo.

Assim se justifica o facto de Nuno Gonçalves ter sido considerado uma "águia" da pintura, a par dos maiores e mais famosos nomes do Renascimento italiano.

124. Por seu lado, a peça de joalharia no barrete de Pedro V de Aragão reforça que também a jóia ao peito do arcebispo se destina a valorizar o barrete do príncipe D. João.
125. Rui de Pina, *Crónica de Afonso V*, cap.136.

Concepção e desenvolvimento

Em virtude da densidade simbólica dos Painéis, o respectivo desenvolvimento não consistiu num processo linear, havendo a considerar alguns aspectos relativos à evolução da própria obra, desde logo pela sua cronologia.

Apesar de oficialmente celebrar o padroeiro de Lisboa, a pintura também homenageia o Infante Santo, estando o aspecto final relacionado com a entrega do corpo de D. Fernando, como se depreende da presença do ataúde e das figuras que o trouxeram.

Ainda que Frei João Álvares seja omisso quanto ao ano desse retorno, Rui de Pina apontou o ano de 1473 na sua crónica[126].

Por seu turno, há que ponderar a questão do terço segurado por Isabel de Coimbra, sendo que este tipo específico de rosário apenas foi introduzido no país em 1475. Este é também o ano do nascimento de D. Afonso, herdeiro do próprio Príncipe Perfeito e prova última de como a promessa de Afonso V à sua rainha estava plenamente cumprida.

Por tudo isto, 1475 surge como o ano mais lógico para se atribuir uma data de referência aos Painéis, cujo desenvolvimento tinha implicado um processo demorado e complexo.

Como foi referido, a intenção de valorizar o altar de S. Vicente remontava à segunda metade da década de 60. Juntamente com a canonização de D. Fernando, fazia parte da preparação para a grande cruzada, que seria concretizada em 1471, valendo a Afonso V o cognome de "O Africano".

Na Sé, a prioridade foi inicialmente colocada na escultura, sendo depois entregue a Nuno Gonçalves a componente pictórica. Neste domínio, as primeiras obras foram os martírios vicentinos na cruz em

126. Cf. cap.83 da *Crónica de Afonso V*. O cap.172 menciona o ano de 1472 (relacionar data com o cap.170), mas unicamente para referir que, então, o impasse ainda se mantinha quanto à entrega, e que esta se procedeu posteriormente.

aspa e na coluna, uma vez que, juntamente com a estátua central, celebravam e identificavam de modo inequívoco o padroeiro de Lisboa enquanto patrono do altar.

Seguiu-se a série dos quatro santos, entre os quais S. Pedro e S. Paulo, de presença usual nas grandes composições retabulares.

Por seu turno, o malogro da canonização de D. Fernando, bem como o atraso na devolução do seu corpo, condicionaram e retardaram o planeamento simbólico dos Painéis, apenas estabilizado a partir de 1473, concluindo-se a obra muito provavelmente durante o ano de 1475.

Durante este espaço de tempo, é de considerar a possibilidade do corpo do Infante Santo ter sido mantido provisoriamente na Sé de Lisboa, sendo depois trasladado para junto do pai, no Mosteiro da Batalha.

Demonstrando a complexidade de todo este processo, os desenhos subjacentes revelam opções diferentes daquelas que viriam a figurar na obra acabada, em alguns casos com alterações significativas.

Para a definição do plano final parecem importantes os testemunhos do contemporâneo Frei João Álvares, resgatado do cárcere mouro pelo infante D. Pedro, e depois enviado pelo infante D. Henrique para recuperar as vísceras de D. Fernando.

A perspectiva de João Álvares, que bem sabia dos problemas de consciência do "Navegador" quanto a este assunto em concreto, são uma explicação sólida para a dissimulada postura penitente do infante no painel dos "cavaleiros", bem como para o destaque de Isabel de Borgonha na tábua dos "pescadores", a mesma duquesa que recebera o frade e o ajudara a defender a causa de D. Fernando em Roma.

Finalmente, a inclusão do criado Rui Vasques na mesma tábua e o realce dado ao infante D. Pedro num dos painéis centrais também sugerem uma influência mesmo que lateral de Frei João Álvares no

projecto simbólico dos Painéis.

Como mencionado, D. Pedro fora o responsável pela libertação do frade de Avis. Por outro lado, deve notar-se que o próprio Nuno Gonçalves chegara a estar em Barcelona, aquando do breve reinado de Pedro V de Aragão, filho do antigo regente português[127].

Estes elementos apontam para uma proximidade entre os mentores dos Painéis e aquele ramo da dinastia, o que é também expresso pelo modo menorizado como se representou o velho D. Afonso, primeiro duque de Bragança. Tratara-se do maior inimigo de D. Pedro e de seus filhos, sendo que os partidários daquele duque poderiam até estar implicados na morte de Isabel de Coimbra.

Para mais, D. Afonso de Bragança fora o grande opositor da entrega de Ceuta, mesmo que isso implicasse a morte do infante D. Fernando no cárcere mouro.

Essa responsabilidade ultrapassou mesmo a do infante D. Henrique, o qual mostrara então um papel essencialmente dúbio, não apoiando D. Pedro e a cedência de Ceuta. Por seu turno, D. Afonso de Bragança revelara-se de facto um opositor declarado de tal entrega, pelo que a sua inclusão nos Painéis teria de sublinhar uma especial responsabilidade pela morte do Infante Santo.

Desta forma, enquanto D. Henrique surge na tábua dos "cavaleiros" apenas ajoelhado e penitente, D. Afonso de Bragança aparece no lado contrário, verdadeiramente prostrado e pedindo absolvição. É ele o dissimulado franciscano no painel dos "pescadores".

É necessário notar que D. Afonso de Bragança era familiar dos quatro infantes e da duquesa de Borgonha, sendo septuagenário quando D. Fernando falecera na cela de Fez.

Portanto, ao passo que D. Henrique aparece numa relação de alguma inferioridade perante os irmãos, isso é ainda mais visível com D.

127. Tal fora avançado por Bélard da Fonseca nos anos 60, e reforçado com documentação posteriormente publicada em Espanha.

Afonso de Bragança na tábua dos "pescadores", sendo óbvio o contraste entre uma Isabel de Borgonha vertical e até abençoada por Frei João Álvares, e a figura prostrada a seus pés.

Este é obviamente um poderoso castigo alegórico, pese embora esteja implícito um indulto, tal como aconteceu com Pedro V de Aragão. Assim, o velho duque de Bragança aparece transfigurado num franciscano, símbolo de humildade, sendo deste modo admitido por Afonso V no acto reconciliatório.

A capacidade em dissimular personagens constitui uma das mais evidentes expressões do talento de Nuno Gonçalves, comprovando a sua particular versatilidade enquanto retratista, o que, naquele período, não era sinónimo de reproduzir apenas feições ou estados de alma, mas também de sintetizar narrativas biográficas com profundo cunho simbólico.

Para a realização dos Painéis, Nuno Gonçalves recorreu inevitavelmente a várias opções, desde a execução de alguns retratos originais até à cópia e adaptação de imagens mais antigas, recurso incontornável para o caso dos falecidos.

É lícito pressupor que a oficina de Nuno Gonçalves pareceria uma galeria de retratos, nuns casos copiando-os fielmente, noutros introduzindo alterações, isto ao mesmo tempo que se adaptavam as faces a corpos de modelos, num complexo trabalho de cálculo quanto à distribuição das figuras ao longo dos Painéis.

Atendendo ao cuidado empregue nesta obra, deve considerar-se ainda a forte possibilidade de os próprios materiais terem uma relevância simbólica. A este propósito, cabe realçar que os estudos realizados à madeira dos Painéis apontam para uma origem nórdica, tendo sido cortada pelos anos de 40 do século XV[128].

Neste contexto, e dado que no Norte da Europa existia já uma indústria profissional em torno da pintura, não seria de todo estranho

128. O estudo dendocronológico foi apresentado por J. Filipe de Almeida.

que ali tivesse sido encomendada a melhor madeira para a obra, com o requisito de ter sido abatida naquela década de 40, quando se verificou a morte de D. Fernando, o casamento entre Isabel de Coimbra e Afonso V, e a batalha de Alfarrobeira, por exemplo.

Independentemente desta possibilidade, os Painéis evidenciam grande versatilidade na técnica e no simbolismo.

Nuno Gonçalves criou portanto uma obra que sobressai pela originalidade, figurarando de modo sobreposto episódios e personagens de Avis, integrando-os quer no universo vicentino, quer no fernandino.

É igualmente provável que, ainda no século XV, tenha inspirado a realização de outras representações atípicas do padroeiro de Lisboa, as quais, apesar de bem mais simples que os Painéis, expressam o mesmo objectivo dúplice.

Pouco após a morte de Afonso V, a obra de Nuno Gonçalves sofreu uma primeira alteração, muito provavelmente o simples repinte das mangas do falecido monarca, passando-as a "tinto". Assim, à excepção do Príncipe Perfeito, tinham desaparecido todos os personagens principais nos dois painéis maiores.

Contudo, a maior alteração verificou-se em breve, com a alteração dos rostos da própria figura central duplicada.

A história é indirectamente contada por um autor anónimo, cujo registo é há muito discutido pela historiografia.

Nesse documento antigo, que fora levado para o Rio de Janeiro e aí reencontrado, o autor mencionou os Painéis na Sé, destacando sucintamente um personagem duplicado, que estava junto de outras figuras ilustres com barretes verdes, vermelhos e de outras cores.

O mesmo documento contém ainda outros dados de interesse, designadamente que o personagem central dos Painéis tinha sido pintado por um artista de nome "Mota", o qual já retratara D. João II.

Acrescenta ainda que a figura duplicada tem 17 anos, e que representa D. Afonso, o filho do próprio D. João II, que faleceu aproximadamente com essa idade, ainda em vida do pai.

Todas estas informações são coerentes e reforçam o conceito de arte que tem vindo aqui a ser explanado. Assim, quando o herdeiro D. Afonso faleceu, em 1491, D. João II mandou rejuvenescer o rosto da figura central dos Painéis para que, simbolicamente, também perpetuasse a memória do único filho legítimo.

É necessário ter em conta que esta operação não pretendeu introduzir um verdadeiro retrato fisionómico de D. Afonso, mas integrá-lo alegoricamente na grande obra artística dos Avis, em plena Sé de Lisboa. Trata-se de mais um elemento que corrobora as sobreposições em cada uma das figuras centrais duplicadas, que a partir de 1491 passaram a representar: S. Vicente, D. Fernando e D. Afonso.

Para mais, o mesmo documento refere que o falecido D. Afonso foi também simbolizado "em sambento, em fegura de sã sebastiã", isto é, a homenagem foi igualmente efectuada num outro templo, alterando-se uma pintura de S. Sebastião.

Esta é mais uma demonstração de como a arte desse período não reportava um património estático e datado, constituindo antes um instrumento disponível e alterável. A expressão mais visível desse facto reside na arquitectura, sendo comuns as intervenções que demoliam partes com séculos de história para levantar outras novas.

Na mesma lógica, também a grande pintura pública estava sujeita a alterações, devendo ainda considerar-se que até os pequenos retratos eram executados com modificações. A excepção verificava-se aquando das negociações de casamentos, sendo nestes casos enviados artistas da inteira confiança pessoal para retratar com rigor o possível cônjuge.

Este aspecto leva ainda a que seja esforço inglório forçar uma associação entre a arte do retrato e as breves descrições dos cronistas.

Em primeiro lugar, esses escritos (por vezes póstumos) correspondem apenas a um determinado momento na vida do biografado, e por outro lado apenas incidentalmente têm correspondência exacta com as esculturas e pinturas, nas quais o elemento simbólico predomina sobre o físico.

Não obstante, tal não implica a exclusão das referências dos cronistas, devendo-se antes integrá-las no contexto de uma arte versátil, levada por Nuno Gonçalves ao extremo das possibilidades.

No capítulo seguinte se comprovará o singular engenho dos Painéis.

Os casais régios

Demonstrando o cariz intencionalmente volúvel das figuras principais dos Painéis, aliás na senda do próprio personagem central, torna-se necessário repor o foco em Leonor de Aragão e D. Henrique, representados na tábua central da esquerda.

Na sequência dos capítulos anteriores, compreender-se-á agora com melhor definição a amplitude do conceito artístico desenvolvido por Nuno Gonçalves.

Deste modo, embora a representação de Leonor de Aragão não se confunda com a de Isabel de Borgonha (figurada na tábua dos "pescadores"), nota-se em todo o caso que à mãe de Afonso V foram dados alguns traços inspirados na duquesa, especialmente ao nível da boca, integrando esta última na tábua central, o que igualmente explica o facto de Leonor de Aragão ter sido confundida com uma septuagenária.

Note-se ainda que a sobreposição entre Leonor de Aragão e Isabel de Borgonha, que valorizava ambas, tem uma estratégica correspondência na outra tábua central, com o infante D. João, caracterizado pela consensualidade.

Assim, com aquele artifício na tábua central da esquerda, não apenas

se reforçava a homenagem à duquesa, como também se sublinhava a importância da própria Flandres, quer na componente organizativa que levara à tomada de Tânger, quer sobretudo em todo o mecanismo dos Descobrimentos ultramarinos, cujas caravelas avançavam já pela costa da África subsariana.

Na verdade, as cidades flamengas constituíam um dos vértices do novo triângulo comercial, juntamente com Portugal e as novas feitorias a sul do Cabo Bojador. Os intensos intercâmbios entre Portugal e a Flandres estão amplamente documentados pelas historiografias especializadas nos Descobrimentos, na Arte e no século XV em geral, pelo que se dispensa aprofundar tal questão.

Neste horizonte, torna-se lógica a associação entre Isabel de Borgonha e o irmão D. Henrique, o arquitecto da expansão, o qual por sua vez traja como outrora Filipe (Philippe III, le Bon), o falecido marido da duquesa[129].

Na própria *Crónica do Infante Santo* (cap.9), Frei João Álvares registara como Isabel de Borgonha chegara a solicitar a comparência de D. Henrique na Flandres, para que discutisse assuntos estratégicos com o marido Filipe[130].

Por seu turno, tal como se utilizara a figura do solteiro D. Henrique para introduzir uma subtil homenagem ao marido de Isabel de Borgonha, a mesma representação do "Navegador" é utilizada também para incluir D. Duarte na composição, reconstituindo e homenageando o casal régio que anteriormente governara Portugal, ou seja, os pais de Afonso V: "O Eloquente" e Leonor de Aragão[131].

129. Veja-se o conhecido retrato do duque pintado por van der Weyden, ao qual novamente o trabalho de Nuno Gonçalves se aproxima. Por curiosidade, atente-se ainda à pintura do século XV que representa S. Pedro, mas complementarmente também S. Paulo, proveniente da Ermida de S. Pedro de Tavira, e que se insere na lógica artística aqui explanada.

130. D. Henrique chegara ainda a enviar à irmã e ao cunhado Filipe animais exóticos, presas de elefante e outras excentricidades obtidas nas latitudes tropicais, demonstrando-lhes o sucesso da empresa, que se traduziria pelo significativo intensificar das relações comerciais entre portugueses e flamengos.

131. Por curiosidade, atente-se ainda à figura que representa S. Pedro e, comple-

Apenas por aqui se compreende a pertinência de algumas referências dos cronistas quanto ao aspecto físico do antigo monarca. A duplicidade entre D. Henrique e D. Duarte cabe ainda, na perfeição, à correspondência com o infante D. Fernando logo na tábua ao lado, pois se "O Navegador" era o seu pai adoptivo, D. Duarte fora o progenitor, cuja morte deixara Fernando órfão logo pelos 5 anos.

Ao mesclar-se com D. Henrique, o irmão e rei D. Duarte pede também, de forma mais discreta, o seu perdão ao mártir de Fez, isto porque o antigo monarca não mostrara na Corte a firmeza que poderia ter salvo o Infante Santo.

Em todo o caso, no painel dos "pescadores" lá se encontra D. Afonso de Bragança em constrangimento quase dramático para assumir a maior parte da responsabilidade, e D. Henrique ajoelhado na tábua dos "cavaleiros", para arcar com a restante.

Por fim, o judeu a todos absolvia, enquanto tradutor dos reais sentimentos do Infante Santo, o qual aceitara o seu destino por Ceuta e a bem da continuidade da empresa ultramarina.

O mártir aparece assim ao centro da composição, com o bastão de comando e com os Evangelhos, afirmando ter cumprido as ordens do "Pai", D. João I, "Senhor de Ceuta", o primeiro de todos os títulos imperiais portugueses e especial orgulho da dinastia de Avis.

Em todo este contexto, o retrato de D. Henrique num dos painéis centrais justifica-se por ter sido o grande impulsionador desta dinâmica. Contudo, essa figuração oficial não equivale a uma fisicamente realista, uma vez que incorpora D. Duarte, além da homenagem indirecta a Filipe através do vestuário.

Não surpreende pois que tais recursos fossem empregues, finalmente, na própria imagem de Isabel de Coimbra.

A rainha falecera aos 23 anos, a mesma idade que tinha agora a filha

---

mentarmente, S. Paulo, da Ermida de S. Pedro de Tavira, também do século XV e com uma lógica artística semelhante.

D. Joana, irmã mais velha do Princípe Perfeito.

Já foi estranhado pela historiografia o facto de o vestido apresentar mangas diferentes, sendo a natureza dúplice da própria personagem uma explicação consentânea para esse pormenor, com óbvio valor simbólico.

Em suma, numa primeira leitura ali está a rainha Isabel de Coimbra, que tem correspondência no outro painel com o irmão Pedro, infeliz rei de Aragão[132].

Contudo, numa interpretação sobreposta, a jovem figura feminina é também a filha D. Joana, que fora jurada como princesa real, pois herdaria o trono caso não o pudesse fazer o irmão D. João.

Caracterizada por uma fé e virtude que lhe dariam auspícios de santidade, D. Joana encontra-se com o pai Afonso V, tal como, na grande tábua ao lado, Pedro V de Aragão está também com o pai, o redimido infante D. Pedro, por sua vez avô de D. Joana e do Príncipe Perfeito.

A sobreposição com Isabel de Coimbra permite que a inclusão de D. Joana não secundarize o papel do irmão, futuro rei de Portugal.

Mais uma vez, sob a égide das figuras originalmente combinadas de S. Vicente e do Infante Santo, tudo se ajusta num perfeito e versátil mecanismo simbólico.

Portanto, o entendimento da real dimensão dos Painéis requer um significativo salto conceptual, sendo de realçar que depressa a obra fora vítima do seu próprio hermetismo, dado o carácter assumidamente dúbio.

Em termos gerais, a obra de Nuno Gonçalves constitui uma unidade coerente e flexível, construída em narrativas pessoais sucessivamente interligadas em sobreposições, duplicações e correspondências, ape-

132. D. Pedro escrevera até a obra *Tragedia de la Insigne Reyna Doña Isabel*, em homenagem à irmã, a seu modo também uma mártir, contribuindo para a elevação da rainha e para o perdão a D. Pedro.

lando à coesão familiar, à unidade do país e à prossecução da empresa ultramarina, cristalizando definitivamente a glória de Avis.

Por todo este contexto, percebe-se a naturalidade da inclusão simbólica do malogrado príncipe D. Afonso nos Painéis, concretamente na sobreposição entre S. Vicente e o Infante Santo. Aquela morte fora um acontecimento que justificava intervenção no próprio personagem central dos Painéis, uma vez que D. João II ficara sem herdeiro legítimo para deixar a governação do Reino.

Na sua raíz, os Painéis eram decididamente uma obra conotada com Afonso V, D. João II e D. Afonso, pelo que D. Manuel, que inaugurou um outro ramo da dinastia (Avis-Beja), respeitou os Painéis sobretudo pela sua dimensão vicentina e de cruzada, mostrando-se menos preocupado com exaltação dos antecessores. Por isso, após o falecimento de D. João II não houve o cuidado de repintar qualquer parte do seu vestuário a "tinto".

Em todo o caso, considerar-se-ia necessário alterar a estrela de "seis pernas" que as Ordenações Afonsinas obrigavam os judeus a usar logo "acima da boca do estômago". No contexto das expulsões e conversões forçadas ao tempo de D. Manuel, aquela estrela do "turgimão" judeu foi tornada uma de dez pontas, na tentativa de dissimular aquela cada vez mais problemática figura[133].

O legado

Se os Painéis pretendiam demonstrar a unidade do país, os acontecimentos demonstrariam que tal era uma ilusão.

Os últimos anos de Afonso V tinham sido novamente problemáticos, sobretudo pelo envolvimento na política castelhana. Também o subsequente reinado de D. João II, apesar dos sucessos ultramarinos, foi marcado por contendas internas, levando à execução de

133. Durante os trabalhos de restauro da pintura, Luciano Freire percebeu a alteração e repôs a forma original da estrela.

aristocratas e culminando na morte de um familiar às mãos do próprio rei.

Sem deixar descendência legítima, pois D. Afonso morrera jovem, o Príncipe Perfeito designaria como sucessor D. Manuel, seu cunhado e irmão do homem que o monarca apunhalara.

Este era mais um esforço de conciliação a favor da unidade nacional, tema particularmente sensível para o próprio D. Manuel, que bem sabia como a sua legitimidade podia ser facilmente questionada.

Desde logo, inspirando-se no imaginário construído em redor do Infante Santo, o novo monarca procurou arquitectar uma narrativa messiânica em seu próprio torno, justificando o direito à Coroa através da divina providência.

A passagem de testemunho espiritual é visível no portal axial dos Jerónimos, onde D. Manuel surge ajoelhado, tendo por padrinho um S. Jerónimo vestido de farrapos, que é ao mesmo tempo D. Fernando, em mais uma imagem de fusão.

Complementando a mensagem, é de reforçar que em cada extremo deste portal estão precisamente o Infante Santo e S. Vicente, as duas figuras que Nuno Gonçalves sobrepôs nos Painéis. Note-se que é o Infante Santo quem está do lado do rei e de S. Jerónimo, o que não é indiferente do ponto de vista simbólico.

A importância do mártir de Avis, que chegara a ser vestido apenas com um "pedaço de cobertas de burel" (J.A. cap.24), explica em parte o motivo pelo qual S. Jerónimo não é esculpido enquanto intelectual e tradutor da Bíblia, nem com a dignidade de padre e doutor da Igreja, mas como o despojado de tudo que, perdido no deserto, somente tinha a sua fé como referência.

Inspirando-se neste princípio de fusão, D. Manuel fez-se representar em Tomar como um Jessé que inaugura um novo ramo da Casa de Avis e espera melhor destino que a sucessão de contendas e tragédias que marcaram os antecessores ao longo do século XV.

Também por isso, a Cruz da Ordem de Cristo substituiu a de Avis enquanto referência espiritual portuguesa.

Neste ponto, há a considerar que D. Manuel era filho do poderoso infante D. Fernando, irmão de Afonso V, infante esse que, por sua vez, encontrara em D. Henrique um pai adoptivo.

Portanto, "O Navegador" surgia como um avô para o agora rei D. Manuel, que irá procurar reabilitar-lhe toda a imagem.

De facto, será de recordar que, ao centro dos Painéis, D. Henrique é dignificado enquanto homem de Estado, mas na tábua dos "cavaleiros" surge diminuído como militar, apresentando-se como um penitente de joelhos que dissimuladamente pede perdão pelos erros que comprometeram a vida do irmão. Estava até colocado em simetria com o pouco popular D. Afonso, primeiro duque de Bragança.

Portanto, não esquecendo a necessidade de homenagear o Infante Santo, D. Manuel irá sobretudo prestigiar D. Henrique como militar, fazendo-o na grande fachada sul dos Jerónimos.

Numa imagem que tem surpreendido a historiografia artística, "O Navegador" surge aí com longas barbas e segurando uma espada, tal qual os antigos fundadores e conquistadores. O traje foi inspirado na estátua jacente de D. João I, na Batalha.

Acima de tudo, D. Henrique apresenta-se como um cruzado reerguido e orgulhoso, demonstrando toda a força essencialmente simbólica dos retratos de então.

A própria construção dos Jerónimos constituiu um engrandecimento de D. Henrique, pois monumentalizara pela base um templo que o antigo infante ali instituíra. D. Manuel ainda iria baptizar um dos seus primeiros filhos como Henrique, que posteriormente seria cardeal e até rei, após a morte de D. Sebastião.

Desta forma, D. Manuel realçava que, se ele próprio beneficiara do trabalho de D. João II, este por seu turno também fora "venturoso" ao colher os frutos semeados por D. Henrique, algo que os Painéis

até deixam patente na mais importante das suas tábuas[134].

Por outro lado, reinventando também a esperança que outrora fora colocada no Príncipe Perfeito, D. Manuel considerava-se a si mesmo como o grande factor de unidade, o que é bem perceptível no simbolismo da Custódia de Belém, que o monarca manteve consigo até ao último dia de vida.

Naquela obra, feita com o primeiro ouro do Oriente, os doze apóstolos reúnem-se ajoelhados em círculo, numa evidente mensagem de coesão[135]. No alto da peça de ourivesaria, surge a inevitável referência a "Emanuel", em mais uma fusão messiânica de D. Manuel com o próprio Cristo, como anos antes D. Fernando também surgira em identificação pascal com o Messias.

Na sua essência mais elementar, a mensagem de união da Custódia é muito semelhante à existente nos Painéis.

Mais que isso, ao multiplicar e sobrepor significados em personagens, poses e objectos, Nuno Gonçalves criara um discurso simbólico muito particular, e que era fruto da necessidade em dissimular a informal santificação de D. Fernando, bem como da conveniência em velar e reconciliar alegoricamente diversas figuras da dinastia.

A original e extrema densidade simbólica destas narrativas deu um importante mote para a emergência da arte dita "manuelina", que irá também caminhar no sentido da combinação e justaposição de símbolos. Preferirá todavia os elementos heráldicos e naturalistas, construindo um discurso mais genérico, inspirado na própria Bíblia, de forma a associar o Reino e a Coroa ao destino messiânico de protecção da fé e do Paraíso nas duas metades do Mundo.

134. No desenho preparatório, D. Henrique segurava inclusivamente o braço do príncipe, o que realçava ainda mais a passagem de testemunho da grande empresa ultramarina. De notar ainda que foram D. Henrique e o irmão de Afonso V quem conduziu o príncipe D. João ao seu baptismo na Sé de Lisboa, conforme registara Rui de Pina.

135. Imagem semelhante pode ser encontrada na face ocidental do Convento de Cristo, onde doze colunas se dispõem em torno de Jessé/D. Manuel. Do mesmo modo, nos Painéis, as pérolas estão reunidas em torno da esmeralda dos Avis.

O protótipo desse naturalismo pode até ser encontrado em algumas pinturas da oficina de Nuno Gonçalves e de outros artistas, nomeadamente com a figuração de grandes e pequenas alcachofras estilizadas em peças de vestuário e paramentos.

Em todo o caso, os Painéis apresentavam de facto uma narrativa mais pessoal e intrincada, tornando-se por isso, gradualmente, uma obra anacrónica.

A grande pintura de Nuno Gonçalves ia agora envelhecendo e deteriorando, o mesmo acontecendo à percepção do seu significado[136].

Apeados do altar vicentino e substituídos por uma obra barroca, os Painéis acabariam depositados no Mosteiro de S. Vicente de Fora, opção natural tendo em conta que a obra, formalmente, evocava o padroeiro de Lisboa.

De modo irónico, a despromoção e transferência permitiu que os Painéis sobrevivessem ao terramoto de 1755, ficando no entanto incógnitos e mal conservados, até serem redescobertos em finais do século XIX. Contudo, a memória quanto ao significado tinha desaparecido.

Volvidos poucos anos, as tábuas foram vistas pelo crítico nacionalista José de Figueiredo, então inconformado com a suposta inexistência de uma escola medieval de pintura portuguesa. Ainda que os Painéis estivessem por restaurar, com entusiasmo Figueiredo teve de imediato "a certeza, ou antes a intuição do que eles representavam para nós", conforme escrevera a um amigo escritor[137].

Tratava-se da confirmação de que Portugal tivera mesmo uma escola nacional de pintura "primitiva", isto é, de tradição medieval. Anos depois, também a Janela manuelina de Tomar seria elevada a símbolo maior da arte portuguesa, agora no domínio da escultura.

136. Não é de excluir um repinte que, ainda em época de D. Manuel ou posterior, mitigasse a inclusão de D. Afonso, por sua vez reposta por Luciano Freire.
137. *Reynaldo dos Santos – A cultura artística e a regeneração nacional*, 2010 (a carta fora dirigida a Afonso Lopes Vieira).

Eram contudo duas criações particularmente enigmáticas, tendo surgido diversas teses interpretativas, algumas apontando caminhos lógicos.

Afinal, as obras-primas de Nuno Gonçalves e de Diogo de Arruda mostram-se ainda mais engenhosas do que se perspectivava.

Surpreendentemente, a chave para descodificar a complexidade dos Painéis e da Janela de Tomar reside na articulação de referências simples e directas. Na verdade, os respectivos planos simbólicos não escondem doutrinas obscuras, reflectindo antes passagens usuais da Bíblia e episódios bem documentados pelos cronistas medievais.

Todavia, ainda na tradição gótica, duplicaram-se símbolos, sobrepuseram-se imagens e fundiram-se significados. O génio daqueles trabalhos demonstra-se pela coerência com que tantas referências foram tratadas em simultâneo.

Por isso, são obras superiores da História da Arte, e como tal deveriam ser reconhecidas, expostas e preservadas.